

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

André Luiz do Amaral

**QUE DIABO DE DEUS É ESSE? DIVINAS FICÇÕES DE JOSÉ  
SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Teresa Arrigoni

**Florianópolis  
2011**

## ***Ficha catalográfica***

***Ata/Banca***



*Para Euclides João do Amaral e  
João Pedro de Andrade*

*(in memoriam)*



## **AGRADECIMENTOS**

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de estudos concedida durante o curso.

À Maria de Lourdes do Amaral, minha avó. Principalmente, pelo acolhimento em sua casa durante todo o curso.

Aos meus pais, Euclides e Déris, e ao meu irmão, Jonathan

À Dra. Maria Teresa Arrigoni, minha orientadora, pela confiança e direcionamento durante a pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Sérgio Medeiros, Raúl Antelo, Tânia Ramos e Salma Ferraz.

À Elba, pela presteza e eficiência em sanar minhas muitas dúvidas burocráticas.

Aos amigos Diógenes Braga Ramos, Jaqueline Zarbato, Evandro Rodrigues, Reginaldo von Zuben, José Adriano Filho e Silvana de Gaspari.





*O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte, caminha tão extasiado e elevado como vira em sonho os deuses caminharem.*

*Friedrich Nietzsche*

### ***Los Dioses***

*Los dioses van por entre cosas pisoteadas,  
sosteniendo  
los bordes de sus mantos con el gesto de  
asco.  
Entre podridos gatos, entre larvas abiertas e  
acordeones,  
sintiendo en las sandalias la humedad de los  
trapos corrompidos,  
los vómitos del tiempo.  
En su desnudo cielo ya no moran, lanzados  
fuera de sí por un dolor, un sueño turbio,  
andan heridos de pesadilla y légamos,  
parándose  
a recontar sus muertos, las nubes boca  
abajo,  
los perros con la lengua rota,  
a atisbar envidiosos el abismo  
donde ratas erectas se disputan chillando  
pedazos de banderas.*

*Julio Cortázar*



## RESUMO

Este trabalho analisa a construção da personagem Deus nos romances *O Evangelho segundo Jesus Cristo e Caim*, de José Saramago. A partir da relação entre Literatura e Religião, traça um panorama das principais teorias sobre a personagem de ficção e sobre a maneira como a personagem Deus está configurada na obra do escritor, demonstrando suas ambiguidades e implicações filosóficas.

**Palavras-chave:** Personagem, Autor, Deus, Saramago, Literatura e Religião



## ABSTRACT

This work analyzes the construction of the character God in José Saramago's novels *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* and *Caim*. From the relationship between Literature and religion, it delineates a panorama of the main theories about the character of fiction and about the manners that God is configured in the writer's work, demonstrating his ambiguities and philosophical implications.

**Keywords:** Character, Author, God, Saramago, Literature and Religion



## SUMÁRIO

<b>À IMAGEM E SEMELHANÇA .....</b>	<b>17</b>
<b>1. BEM-AVENTURADO É JOSÉ SARAMAGO .....</b>	<b>21</b>
1.1 PUDOR DE NARCISO: SARAMAGO POR ELE MESMO	24
1.2 O ESCRITOR COMO PERSONAGEM: SARAMAGO	
BIOGRAFADO .....	35
1.3 INFORTÚNIOS CRÍTICOS .....	47
<b>2. <i>HOMO HOMNI DEUS EST</i>: DO AUTOR À PERSONAGEM</b>	<b>57</b>
2.1 DEVIR-DEUS .....	60
2.2 DIVINAS FICÇÕES .....	67
2.3 LITERATURA E RELIGIÃO: DESAFIOS E	
POSSIBILIDADES .....	76
<b>3. QUE DIABO DE DEUS É ESSE? .....</b>	<b>86</b>
3.1 DEUS E O DIABO N' <i>O EVANGELHO SEGUNDO JESUS</i>	
<i>CRISTO</i> .....	88
3.2 DEUS E(M) <i>CAIM</i> .....	98
<b>SOBRE DEUSES E FANTASMAS .....</b>	<b>111</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>118</b>





## À IMAGEM E SEMELHANÇA

*“Ah! Deus está morto!  
- E eu devo viver?”*

*Hermann Hesse*

Aristóteles afirma, sem grandes rodeios, que “o homem compôs os deuses à sua imagem; conferiu-lhes também os seus costumes” (ARISTÓTELES, 2001, p. 13). Para ele, esta máxima possuía, mais do que uma conotação religiosa, um sentido político. Os mitos gregos, com a hierarquia dos deuses e suas sagas majestosas, apenas representavam, em escala muito maior, os costumes dos homens e dos seus governos. De todo modo, para aqueles que já ultrapassaram o Iluminismo, esta frase soa quase como profecia, muito embora seu autor estivesse longe de concordar com as ideias atuais sobre o sagrado e campo religioso.

Com Feuerbach o vaticínio aristotélico foi levado às últimas consequências. Para ele, Deus é uma ilusão, a projeção dos desejos profundos do ser humano, “o diário onde o homem registra seus mais altos pensamentos e sentimentos, o álbum genealógico onde inscreve o nome das coisas que lhe são mais caras e sagradas” (FEUERBACH, 1957, p. vix). Seus sucessores intelectuais, Nietzsche e Freud, fizeram mais do que repetir as conclusões do mestre e, além de constatarem a falência da figura divina, escreveram seu obituário ao anunciarem que “o velho Deus morreu”; uma morte da qual não havia escape, pois “brotado de uma religião do Pai, o cristianismo é uma religião do filho. Não podia se safar do destino de ter que eliminar o Pai” (FREUD, 1945, p.160). A morte de Deus, portanto, é compreendida como nada mais que um parricídio obrigatório.

Destarte, não é obra do acaso o surgimento, no limiar da modernidade, de uma “Teologia da Morte de Deus”. Essa teologia – ou contrateologia – afirma a morte do Deus kantiano, a divindade moralmente necessária, o *summum bonum* reverenciado por gregos e cristãos desde a Antiguidade (KANT, 1964, p. 168); afirma o fim da metafísica, o fim de um Deus que já não faz mais sentido no mundo porque se distanciou da realidade e dos anseios da humanidade. Até mesmo Tillich, cuja teologia de modo algum nega a existência de Deus, defende a tese de que era preciso fazer morrer um certo tipo de Deus:

[...] o tirano invencível, que faz com que todos os outros seres que com ele se relacionam percam sua liberdade e subjetividade [...] Ele se torna o modelo de tudo aquilo contra o que o existencialismo se revoltou. Este é o Deus que tinha de ser morto, nas palavras de Nietzsche, porque ninguém pode suportar ser transformado num mero objeto que é conhecido e controlado de forma absoluta. Esta é a mais profunda raiz do ateísmo. É um ateísmo que se justifica como reação contra o teísmo teológico e suas implicações perturbadoras. (TILLICH, 1965, p. 185)

É esse ateísmo justificado como reação às tiranias divinas que se manifesta de maneira inequívoca em José Saramago, atual celebrante de um ofício fúnebre que atravessa os séculos. Ele tem verdadeira obsessão pela religião e pelas instituições religiosas do Ocidente, por Deus, pela Igreja, por Jesus de Nazaré, pela Inquisição, por Santo António, por São Francisco, por tudo aquilo que é mais sagrado para a maioria das pessoas e que, para ele, é digno de profanação.

Há referências a Deus em quase todos os romances de Saramago, mas em alguns deles ele aparece mais fortemente representado. Por isso, esta pesquisa se ocupa dos romances *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, nos quais Deus, além de ser criticado pelo narrador e confrontado pelas personagens, é ele próprio construído como personagem literária. Por outro lado, investiga o modo como o escritor se transforma igualmente em personagem através de relatos (auto)biográficos e da fortuna crítica.

Vale dizer que para Saramago o autor é a instância mais importante do romance, de modo que seus leitores procurariam, sob as personagens, a máscara do escritor. Embora esteja em desacordo com as correntes teóricas mais atuais, seu posicionamento é coerente com o meio em que circula, tendo em vista que Saramago goza de enorme prestígio entre críticos, pesquisadores e veículos de imprensa. Sobre ele foram publicadas dezenas de reportagens, quase uma dezena de biografias e centenas de artigos em jornais e periódicos científicos.

Assim, aproveitando-se do *status* idolátrico que o cerca, o autor constrói sua *persona* através de seus diários (os *Cadernos de Lanzarote*), um livro de memórias (*As pequenas memórias*), e um blog (*O Caderno*). Essas obras têm duplo alcance: a autoafirmação literária e a cooptação de um público leitor atraído pela intimidade de um escritor imensamente laureado. Assim, a figura autoral se firma como um gesto, um ato performático do qual participam ativamente os leitores. O autor, então, se assume também como ator. E como personagem, portanto. Nos romances, o autor se mascara, inventa-se e se deixa inventar pelos liames da narrativa. Recusa-se a morrer.

Colaboram para a formação dessa imagem midiaticizada as biografias e a crítica literária. Dentre as obras biográficas já publicadas sobre Saramago, seleciono três: *A Consistência dos Sonhos*, de Fernando Gómez Aguilera (Lisboa: Caminho, 2008); *Saramago: biografia*, de João Marques Lopes (Lisboa: Guerra & Paz; Pluma, 2010); e *José Saramago: una mirada triste y lúcida*, de Andrés Sorel (Madrid: Algaba, 2007). Em todas elas, em maior ou menor grau, percebe-se a defesa de um autor-ídolo, cuja palavra é exaltada como a de um deus. Tal procedimento contamina parte da crítica literária que se debruça sobre a obra do autor, a qual em geral se deixa levar pelas opiniões que ele próprio manifesta sobre seus romances. A repetição dos pontos de vista de Saramago impede a formulação de críticas de fato, estabelecendo uma espécie de *mal de arquivo*, no sentido que Jacques Derrida confere ao termo.

No segundo capítulo, destaco a ligação entre o estilo barroco que perpassa os romances de Saramago e a sua ideologia antirreligiosa. Se no medievo o Barroco servia como meio de doutrinação, em Saramago ele adquire novo sentido, com o narrador assumindo a função de catequista às avessas ao promover uma *desdoutinação* religiosa.

No *Evangelho* e em *Caim* o autor acaba ele próprio por tornar-se um demiurgo, um deus pagão onisciente. A projeção do autor nas personagens romanescas acontece de modo direto quando uma ou mais personagens são reproduções do romancista e indiretamente quando o que se projeta é a ideologia. É este último caso que se configura nos dois romances.

Passando por Barthes, Stanislavski, Bakhtin, Propp e Brait, traço um percurso teórico a respeito da personagem de ficção, a fim de demonstrar como Saramago assume em sua obra aquilo que Deleuze chama de *Devir-Deus*, isto é, como o narrador-autor passa da primeira – o “Eu” – para a terceira pessoa – a personagem – e como cria uma linguagem que corporifique esse movimento.

A partir daí a pesquisa se volta com maior intensidade para as imbricações entre Literatura e Teologia que se instauram na obra de Saramago. Descrevo as principais ocorrências dos temas religiosos no *corpus* do autor para, logo após, entrelaçá-las com o pensamento filosófico de Feuerbach, Nietzsche, Tillich e Agamben. O terceiro tópico desse capítulo cumpre o papel de um excursus sobre as relações entre Literatura e Teologia, na tentativa de encontrar um caminho aberto e dialógico entre as duas áreas, destituído das hierarquizações que lhes são comuns.

O último capítulo se divide em dois tópicos: “Deus e o Diabo n’*O Evangelho segundo Jesus Cristo*” e “Deus e(m) *Caim*”. Em ambos se evidencia a ambiguidade existente no Deus de Saramago - que tem o Diabo como heterônimo -, e também sua caracterização como um ser raivoso e tirano, arrogante e assassino. Alguém a quem só é possível odiar e desejar matar, mas com quem Caim e Jesus são condenados a discutir interminavelmente.

# 1. BEM-AVENTURADO É JOSÉ SARAMAGO

“E se você morresse...  
Mas você não morre,  
você é duro, José!”

Carlos Drummond de Andrade

Quando o Prêmio Nobel de Literatura foi outorgado a Samuel Beckett, em outubro de 1969, veículos de comunicação de todo o mundo divulgaram a notícia. A revista norte-americana *Life* publicou, no mês seguinte, fotorreportagem que contrastava a importância do prêmio à resistência do laureado em recebê-lo, tanto que o texto iniciava com uma frase ambígua, atribuída a Jerome Lindon, editor de Beckett: “This was the last thing Mr. Beckett wanted”. Ao contrário do que possa parecer, a honraria não era a vontade derradeira do escritor, mas um acontecimento indesejado. Como já havia noticiado o inglês *The Times*, ele considerou o laurel uma catástrofe (GRAVER; FEDERMAN, 1997, p. 303).

Para além da anedota, lembro que textos beckettianos foram evocados por Michel Foucault em *O que é o autor?*<sup>1</sup> e *A Ordem do Discurso*<sup>2</sup> para indicar o apagamento do indivíduo que escreve. Também por Maurice Blanchot em *O livro por vir*,<sup>3</sup> para lançá-los no lugar vazio da fala, aproximá-los a uma fala neutra. Os livros de Beckett apontam para um “Eu” sem nome, inidentificável, indecidível. Premiar o sujeito-escritor, diante disso, torna-se evento irônico, se não terrível. Não fosse o bastante, a inclusão de seu nome em *O cânone ocidental*, de Harold Bloom, torna-o ícone de uma cultura que abominava. Ele diria, imagino,

---

<sup>1</sup> Para uma leitura crítica de *O que é o autor?* indico a tradução de Silvio Mattoni para o espanhol, editada em conjunto com *Apostillas a ¿Qué es un autor?* por Daniel Link (FOUCAULT, M. *¿Qué es un autor?: seguido de Apostillas a ¿Qué es un autor?* por Daniel Link. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Ediciones literales; El cuenco de plata, 2010).

<sup>2</sup> FOUCAULT, Michel. *A orden do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de A. Sampaio. 12ª ed. São Paulo: Loyola, 2005.

<sup>3</sup> BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

“*Que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala?*”.<sup>4</sup>

A favor de Bloom – e contra Beckett, Foucault, Barthes, Blanchot –, a crítica e a mídia em geral têm dado cada vez mais importância “a quem fala”, ao indivíduo. Afinal, o cânone considera igualmente relevantes os textos e os sujeitos que os produzem. Singulariza-os para universalizá-los, mas não sem critérios, como esclarece Daniel Link:

O cânone supõe processos de seleção, atribuição de propriedades e de modelização: o mesmo aos santos e aos textos. Um texto ou uma vida, portanto, não seriam singulares, mas são *singularizados* por um processo de investimento de sentido. A singularização afeta a vida, ou o texto, de modo que essa vida e esse texto resultem, por um lado, representativos e exemplares. [...] Algo da ordem particular (a vida vivida, o texto escrito) deve se singularizar e, mediante esse processo de singularização, torna-se universal. Uma vida representa “a vida”, um texto representa “a literatura” (em cortes sincrônicos, ao menos). Assim a história consagra uma obra. (LINK, 2002, p. 228).

De acordo com Link, colaboram no processo de canonização duas dimensões subjetivas nem sempre harmoniosas: o escritor, que “*progressivamente* atribui sentidos a sua própria prática”; e os críticos, editores e professores, que “*retrospectivamente*” atribuem “sentidos a uma prática alheia” (LINK, p. 229). Por isso, as opiniões do autor sobre si e seu ofício, combinadas às dos críticos, produzem uma rede de sentidos bastante ampla.

Exemplo de que essas dimensões tomadas em conjunto podem produzir efeito de univocidade do discurso é José Saramago, escritor português, vencedor do Nobel 29 anos depois de Beckett. Ainda que por

---

<sup>4</sup> Os ecos de Beckett em Foucault são evidentes, principalmente os que se podem observar em *A ordem do discurso* e em *O que é o autor?*. Em nota de rodapé, Pedro de Souza questiona a procedência da frase que abre e fecha este último texto: “*Qu’importe qui parle, quelqu’un a dit qu’importe qui parle*”. Segundo ele, alguns comentadores remetem a citação a *L’inomnable*, embora seja mais provável que Foucault tenha utilizado o enunciado que dá início ao terceiro fragmento de *Nouvelles et Textes pour rien*. (Cf. DE SOUZA, Pedro. Foucault com Beckett: performances vocais” In: DE SOUZA, Pedro; GOMES, Daniel de Oliveira. *Foucault com outros nomes: lugares de enunciação*. Ponta Grossa: UEPG, 2009, p.193).

ele já houvesse grande admiração em Portugal, depois do prêmio teve início um processo de canonização, principalmente nos países lusófonos. Leitores de todo o mundo passaram a exaltar a obra e, como numa antologia hagiográfica, também a vida do primeiro escritor em língua portuguesa a receber a honraria. Assim, sintomaticamente, o mesmo crítico que se refere a Beckett como um santo vê Saramago como o melhor romancista ainda vivo (BLOOM, 2005, pp. 307; 704). Impossível concordar totalmente, pois Saramago faleceu em 19 de junho de 2010, ainda que como autor se recuse a sair de cena. Afinal, para ele o leitor procura no texto, sob os elementos narrativos, nada mais que a figura do autor.

Em vida, Saramago dispôs de uma máquina midiática operando a seu favor: notícias, reportagens, declarações, aparições televisivas, uma fundação que leva seu nome, premiações, louvores e esconjuros.<sup>5</sup> Esse cenário complexo, no qual o escritor é supervalorizado em detrimento do texto, evidenciado pela repercussão que os meios de comunicação deram a sua morte, introduz uma questão postulada há muito por Blanchot:

[...] o que é então glorificado não é a arte, mas o artista criador, a individualidade poderosa, e cada vez que o artista é preferido à obra, essa preferência, essa exaltação do gênio significa a degradação da arte, o recuo diante de sua potência própria, a busca de sonhos compensadores. (BLANCHOT, 2005, p. 286)

Roland Barthes, a certa altura do famoso ensaio *A morte do autor*,<sup>6</sup> sumariza a questão de maneira muito aproximada à de Blanchot:

---

<sup>5</sup> Sandi Michele de Oliveira, pesquisadora da Universidade de Copenhague, escreveu interessante artigo sobre as notícias publicadas nos jornais portugueses no dia seguinte ao anúncio do Prêmio Nobel vencido por Saramago. Estranhamente, a biografia do escritor, seu posicionamento político e as polêmicas religiosas em torno dos seus livros são questionados em todos os jornais que, simultaneamente, orgulham-se de ser ele um autor português. Ver: OLIVEIRA, Sandi Michele de. "Whose prize is it anyway? Press coverage of the 1998 Nobel Prize-Winner for Literature", In: CANNON, Jackie; BAUBETA, Patricia O.; WARNER, Robbin. *Advertising and identity in Europe: the I of the beholder*. Bristol: Intellect, 2000.

<sup>6</sup> Ensaio incluído em *O rumor da língua*: BARTHES, R. "A morte do autor" In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

O *autor* reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência”. (BARTHES, 2004, p. 58)

Ora, embora tenha sua morte decretada há muito, a figura do autor insiste em retornar, mesmo que de modo fantasmático, seja pelas mãos dos *mass media*, da crítica literária, dos biógrafos ou do próprio escritor. Aliás, torna-se tarefa quase impossível para o crítico desenrçar a obra do autor da vida do escritor.

Logo, o presente capítulo pretende analisar os meios pelos quais José Saramago constrói sua *persona*<sup>7</sup> e, por conseguinte, investigar como as biografias se valem da personagem-autor para produzir simulacros, transformando-o em ídolo. Como resultado, procurarei entender como a crítica literária participa desse processo. Assim, a fortuna – ou infortúnio – alcançada pelos romances que me propus a estudar será a porta de entrada para uma pesquisa mais aprofundada a respeito da relação entre o autor como personagem e as personagens por ele criadas na obra ficcional.

## 1.1 PUDOR DE NARCISO: SARAMAGO POR ELE MESMO

---

<sup>7</sup> *Persona*, aliás, é um conceito caro à psicanálise, definido por Carl G. Jung como “uma aparência” ou “uma realidade bidimensional”, que se desloca entre o individual e o coletivo. A *persona* é uma “figura de compromisso com que alguém se apresenta diante da coletividade e em cuja medida se desempenha um papel” (JUNG, 2009, p. 73).



A compreensão do autor sobre seu próprio papel contribui para a construção de uma imagem pública, muitas vezes sobreposta à obra, é disseminada em fragmentos de entrevistas, textos autobiográficos, romances, crônicas, diários e artigos de jornal. Observe-se como isso acontece no artigo *Entre o narrador onisciente e o monólogo interior: deveremos voltar ao autor*:

Um livro não está feito somente de personagens, de acontecimentos, de peripécias, de surpresas, de efeitos de estilo, de demonstrações ginásticas duma técnica. Um livro é, acima de tudo, aquilo que nele possa ser encontrado e nele possa ser identificado como sendo o autor, o seu autor. Pergunto-me mesmo se o que determina o leitor a ler não será uma secreta e inconfessada esperança de descobrir no interior do livro – mais do que a história que lhe vai ser contada e que ele normalmente espera num estado de espírito similar à obediência –, a pessoa invisível, onnipresente também, diga-se o que se disser, do autor. Tal como o entendo, o romance é uma máscara que esconde e ao mesmo tempo revela os traços do romancista. O leitor não lê o romance, lê o romancista. O que não equivale a dizer que o leitor deva entregar-se a uma operação de detective ou de geólogo, procurando pistas ou sondando camadas tectónicas, ao fundo das quais, como um culpado ou uma vítima, ou como um fóssil, se encontraria escondido o autor... (SARAMAGO, 1999a, p. 194).

O escritor tcheco Milan Kundera tem opinião oposta a essa. Para ele, o trabalho do romancista é, de fato, ocultar-se para que todas as luzes iluminem o romance. Os detalhes biográficos deveriam servir apenas como contribuição, mas nunca como fundamento da crítica literária. Nesse sentido, ele se refere ao caso de Kafka: “No momento em que Kafka atrai mais atenção que Joseph K., o processo da morte póstuma de Kafka se iniciou” (KUNDERA, 1988, p. 130). Para Kundera – como para boa parte da crítica –, a literatura exige o apagamento do

autor, a saída definitiva de cena, o sacrifício de si mesmo em favor do texto: a literatura requisita do escritor que ele “se torne ninguém”, para dizê-lo novamente com Blanchot.<sup>8</sup> Mas o posicionamento de Saramago é totalmente avesso a isso. Ele quer atrair atenção, ser percebido, preencher o texto com sua identidade. Ele quer ser simultaneamente criador e protagonista:

Muito pelo contrário: o autor está ali no livro, o autor é o livro, mesmo quando o livro não consegue ser todo o autor. Não foi simplesmente para chocar a sociedade do seu tempo que Gustave Flaubert declarou que *Madame Bovary* era ele próprio. Parece-me, até, que ele não fez mais do que arrombar uma porta desde sempre aberta. Sem faltar ao respeito que é devido ao autor de *Bouvard et Pécuchet*, poder-se-ia mesmo dizer que uma tal afirmação não peca por excesso, mas por defeito: faltou a Flaubert acrescentar que ele era também o marido e os amantes de Emma, que era a casa e a rua, que era a cidade e todos quantos, de todas as condições e idades, nela viviam, porque a imagem e o espírito, o sangue e a carne de tudo isto tiveram de passar, inteiros, por um só homem: Gustave Flaubert, isto é, o autor. Emma Bovary é Gustave Flaubert porque sem ele seria coisa nenhuma. E se me é permitida agora a presunção de pronunciar outro nome depois de ter mencionado o do autor de *L'éducation sentimentale*, diria que também eu, ainda que tão pouca coisa, sou a Blimunda e o Baltasar de Memorial do Convento, e que **em O Evangelho segundo Jesus Cristo não sou apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e o Diabo que lá estão...** (SARAMAGO, 1999a, p.195). [grifo meu]

---

<sup>8</sup> Segundo Blanchot, “A obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela, se torne outro, não um outro com relação ao vivente que ele era, o escritor com seus deveres, suas satisfações e seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra” (BLANCHOT, 2005, p. 316).

No trecho citado, o texto se torna uma dissimulação por meio da qual emerge o autor. Saramago inclui a si mesmo não num sistema literário, mas diretamente no cânone: o autor Gustave Flaubert, o autor José Saramago. *Madame Bovary*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Através do artifício de homogeneização, ele quer garantir seu lugar. Ainda que haja diferenças abissais entre as obras de um e outro, do ponto de vista explicitado acima, eles se parecem, mesmo disfarçados numa falsa *captatio benevolentiae*: “eu, ainda que tão pouca coisa, sou... sou também Deus e o Diabo”. Sou Flaubert...

Em entrevista a Juan Arias, ele afirma sem rodeios que quer “que cada leitor, pelos livros que escrevo, tenha uma idéia da pessoa que escreve” (ARIAS, 2003, p. 28). Afinal, para ele, em direção contrária à teoria da morte do autor, o que mais incita o leitor é a figura do autor disseminada no texto:

Um livro não é constituído apenas por personagens, situações, peripécias, lances, surpresas, efeitos de estilo, exibições de técnica narrativa, um livro é, sobretudo, o que, nele, puder ser encontrado e identificado com o seu autor. Isto não significa que o leitor tenha de entregar-se a um trabalho de detective ou de geólogo, procurando pistas ou pesquisando camadas tectónicas, ao fim das quais, como um culpado ou uma vítima, ou como um fóssil, estaria o autor. Pelo contrário: o autor está no livro, o autor é todo o livro, mesmo que o livro não seja o autor todo.<sup>9</sup>

A aplicação desse conceito está presente nos *Cadernos de Lanzarote*, escritos de 1993 a 1997. Neles, segundo Tilmann Altenberg, “o diarista não só se contempla a si mesmo mas reconhece-se, também, no papel de produtor da imagem que está a contemplar” (ALTENBERG, 2002, p. 234). Para Altenberg, nos *Cadernos* há vestígios de uma consciência metadiarística. Enquanto escreve seus diários, Saramago parece saber de antemão que eles serão publicados. Erige, por um lado, a imagem de escritor premiado, aclamado pelos leitores, genial e

---

<sup>9</sup> SARAMAGO, <http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=778>.

nutridor de relações amistosas com outros autores consagrados pela crítica. Por outro, tem a precaução – atitude que Altenberg chama de “pudor do Narciso” – de diminuir a má impressão que seus autoelogios poderiam causar (e causaram) sobre os críticos. Em outras palavras: “Os diários de Saramago não estão destinados exclusivamente à autoafirmação íntima do autor, implicam também um leitor público” (ALTENBERG, 2002, p.237).

A esse leitor público, previsto e imaginado pelo escritor, Umberto Eco denominou “Leitor-Modelo”. Significa que o autor deverá pressupor uma série de competências (linguísticas, geográficas, políticas, etc.) comuns ao leitor para que este seja capaz de decifrar os códigos implícitos na obra. É necessário, segundo Eco, criar uma estratégia de aproximação ao público. Não apenas pressupor que o leitor-modelo exista, mas instituir “a competência do próprio leitor-modelo” (ECO, 2008, p. 40). Nos seus diários, Saramago utiliza como estratégia a própria condição do escritor renomado que oferece sua intimidade aos olhos alheios.

À medida que os limites da intimidade são excedidos, num vislumbre antecipado do leitor, e não menos do mercado literário, burla-se a norma da escrita diarística, conforme afirma Philippe Lejeune:

Uma entrada de diário é o que foi escrito num momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento. Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia. (LEJEUNE, 2008, p. 260)

Mas um diário é uma autobiografia? Caso se assuma um posicionamento dogmático, o diário *não é* uma autobiografia. Obedece a um acordo, uma lei. Sua regra principal é a data, em geral no topo da página, “o calendário é seu demônio”, diria Blanchot (BLANCHOT, 2005, p. 270). Serve para conservar a memória e diz respeito, em suma, à intimidade do sujeito. Ninguém, a priori, escreve um diário íntimo

com os olhos voltados para o mercado, exceto em casos como o de Saramago.<sup>10</sup>

Se, ao contrário, a composição de um diário for entendida como uma *protoautobiografia* ou mesmo como *gesto autobiográfico*, num ato performático e vital, concordar-se-á com Marcello Matias, para quem “a autobiografia é *una*; o diário sempre é *plural*, e constrói-se de mil e uma breves autobiografias, sempre repetidas e inacabadas” (MATIAS, 1997; p. 46). Portanto, está longe de ser a *compensação de uma dupla nulidade*, como analisa Blanchot: “Aquele que nada faz de sua vida, escreve que não faz nada, e eis, apesar de tudo, algo de feito” (BLANCHOT, p. 274). Isso também percebeu José Saramago, com grande acuidade, no dia 23 de setembro de 2008:

Creio que todas as palavras que vamos pronunciar, todos os movimentos e gestos, concluídos ou somente esboçados, que vamos fazendo, cada um deles e todos juntos, podem ser entendidos como peças soltas de uma autobiografia não intencional que, embora involuntária, ou por isso mesmo, não seria menos sincera e veraz que o mais minucioso dos relatos de um vida passa à escrita e ao papel. (SARAMAGO, 2009, p. 30-31)

A data denuncia a escrita em diário, ou melhor, em blog. Um *blog* é uma página virtual na qual um ou mais autores deixam suas mensagens. Segundo Tânia Ramos, “esta página virtual e interativa tem muitas vezes conteúdo de diário, e pode-se ler de tudo num *blog*. De política ao fim de um relacionamento. Do primeiro beijo à descrição de um filme clássico” (RAMOS, 2008, p. 162). Os visitantes de um blog

---

<sup>10</sup> Em geral, os diários suscitam o interesse do público em escalas grandiosas. O famoso *Diário de Anne Frank*, por exemplo, recebeu traduções em mais de 70 idiomas. Recentemente a obra recebeu versão em quadrinhos. Prova da fama mundial é a existência de várias instituições que levam o nome da diarista: uma Fundação na Suíça (*Anne Frank-Fonds*), um museu na Holanda (*Anne Frank Museum Amsterdam*), e de uma organização sem fins lucrativos nos Estados Unidos (*Anne Frank Center*). Famosa postumamente, Anne Frank, ainda adolescente quando da composição de seu diário, pode não ter vislumbrado nem mesmo a publicação dessas anotações, mas a obra se tornou uma das mais vendidas em todo o mundo. Dentre os diários de escritores que alcançaram sucesso editorial destaque os de Sylvia Plath, Virginia Woolf, Salvador Dalí e, obviamente, os dois volumes dos *Cadernos de Lanzarote*, do próprio José Saramago.

podem deixar comentários sobre os textos – ou *posts* –, que são ordenados pela data de entrada na página. A mais recente aventura autobiográfica de José Saramago chama-se *O Caderno de Saramago*, blog mantido pela Fundação José Saramago (<http://www.josesaramago.org>), com versões em português (<http://caderno.josesaramago.org/>) e espanhol (<http://cuaderno.josesaramago.org/>). Semelhante aos *Cadernos*, esse *Caderno* virtual teve início a pedido de amigos e familiares em setembro de 2008.

Víctor Martínez, da Universidade San Jorge (Zaragoza/ESP), realizou análise de dados de 20 blogs de autor em língua espanhola. Dentre as diversas páginas, foi abarcada a versão em espanhol do *Caderno*. Martínez observou que o blog não possibilita aos visitantes enviar comentários sobre os textos postados, impressão de textos, enviar a página a amigos ou enviar e-mail ao autor, nem tampouco utiliza recursos multimídia (vídeos, imagens, sons).<sup>11</sup> O que faz, então, que a página alcance sucesso entre os leitores?

Os textos abordam os mais diversos assuntos: política, religião; sexualidade; cotidiano e, obviamente, as atividades do próprio Saramago. Sua vida está sempre imbricada nos relatos. Referindo-se ao primeiro ministro italiano Silvio Berlusconi, no dia 19 de setembro de 2008, ele diz: “Sendo eu publicado em Itália pela editora Einaudi, propriedade do dito Berlusconi, algum dinheiro lhe terei feito ganhar”. Também comenta sobre a adaptação para o cinema de seu livro *Ensaio sobre a cegueira*, em 28 de outubro de 2008. Em novembro do mesmo ano os relatos autobiográficos se tornam mais frequentes: “Há poucos minutos uma estação de rádio portuguesa quis saber qual seria a primeira medida de governo que eu proporia a Barack Obama...”; “Intento ser, à minha maneira, um estóico prático...”. Nesse ritmo também se agrupam relatos de viagem: “De viagem para o Brasil...”; “Não foi fácil chegar ao Brasil...”; “No Brasil, entre entrevista e entrevista...”; “Continuamos no Brasil...”. E o autor não se furta a fazer propaganda de seus livros: “Esta tarde, na Academia Brasileira de Letras, apresentei *A viagem do elefante*...”; “Apresentei *A viagem do elefante* em Lisboa e aproveitei para dizer que a minha cabeça anda às voltas com um novo livro. Uf!”.

O autor se despediu dos leitores do *blog* em 31 de agosto de 2009, mas voltou a escrever na página em 11 de setembro do mesmo ano. O que foi escrito até 15 de março de 2009 resultou no livro *O*

<sup>11</sup> MARTÍNEZ, 2009, <http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/86victor.pdf>

*Caderno*. O que se *postou* de 15 abril de 2008 a novembro de 2009 gerou outra edição, intitulada *O Caderno 2*. Umberto Eco escreveu no prefácio à versão publicada em italiano do *Caderno*, reproduzido na seção de opinião do *Diário de Notícias*, em Portugal: “Saramago não faz cerimónias, ou seja, não o manda dizer por outro e, na sua actividade de comentador diário da realidade que o rodeia, tira a desforra sobre toda a imprecisão sinistra das suas fábulas”.<sup>12</sup> E ainda:

Saramago blogger é um zangado. Mas haverá realmente um hiato entre esta prática de indignação diária sobre o transeunte e a actividade de escrita de «opúsculos morais» válidos tanto para os tempos passados como para os futuros? Escrevo este prefácio porque sinto ter alguma experiência em comum com o amigo Saramago, que é a de escrever livros (por um lado) e por outro a de nos ocuparmos de crítica de costumes num semanário. Sendo o segundo tipo de escrita mais claro e divulgador que o outro, muita gente me tem perguntado se eu não despejaria nas pequenas peças periódicas reflexões mais amplas feitas nos livros maiores. Não, respondo eu, ensina-me a experiência (mas creio que o ensina a todos os que se encontrarem em situação análoga) que é o impulso de irritação, a dica satírica, a chicotada crítica escrita à pressa, que fornecerá a seguir o material para uma reflexão ensaística ou narrativa mais desenvolvida. É a escrita diária que inspira as obras de maior empenho, e não o contrário.<sup>13</sup>

Ora, nos textos que constam no livro, percebe-se claramente que questões outrora buriladas à exaustão nos romances recebem nova atenção, apresentadas com um estilo mais direto. Menos barroco, digase. Isso cria no leitor a impressão de proximidade, de intimidade, como quem lê um diário íntimo e descobre os segredos de outrem. De fato, “dentro da escrita virtual, o que importa para a formação de um público

<sup>12</sup> Para a versão original do texto de Umberto Eco, consultar a edição em italiano de *O Caderno*: SARAMAGO, José. *Caino*. Trad. Rita Desti. Milano: Feltrinelli, 2010.

<sup>13</sup> ECO, 2009; [http://dn.sapo.pt/inicio/opinioao/interior.aspx?content\\_id=1382926](http://dn.sapo.pt/inicio/opinioao/interior.aspx?content_id=1382926).

é mais o estilo que o diarista vai imprimir ao seu blog do que propriamente o quanto esse blog é capaz de informar do seu tempo e de sua história” (SCHITTINE, 2004, p. 25).

Em 25 de Novembro de 2008, Saramago registrou no *Caderno* suas impressões de uma entrevista coletiva concedida em São Paulo. Apesar do anúncio de uma “exposição estupenda” no Instituto Tomie Othake e do lançamento de um novo livro à vista, o jornalista lhe perguntaram sobre a decisão de escrever “na infinita página da internet”. A partir desse acontecimento, conjectura sobre a função dos blogs, incluindo o seu:

Será que, aqui, a bem dizer, nos assemelhamos todos? É isto o mais parecido com o poder dos cidadãos? Somos mais companheiros quando escrevemos na internet? Não tenho respostas, apenas constato as perguntas. E gosto de estar escrevendo aqui agora. Não sei se é mais democrático, sei que me sinto igual ao jovem de cabelo alvoroçado e óculos de aro que, com os seus vinte e poucos anos me questionava. Seguramente para um blog. (SARAMAGO, 2009, p. 121)

Ele parece estar certo em suas impressões sobre a proximidade com os leitores de seu *blog*, pois eles se identificam com as ideias do escritor, sentem que lhe são íntimos. Ao contrário do que acontece nos diários à moda antiga, nos blogs “a fronteira entre autores e leitores se torna móvel e permeável” (SCHITTINE, p. 95). Muitos, mesmo sem nunca terem lido romances como *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, *História do Cerco de Lisboa* ou *Levantado do Chão*, são leitores assíduos e verdadeiros fãs do Saramago *blogueiro*. Talvez, pela máxima de Umberto Eco: “É a escrita diária que inspira as obras de maior empenho, e não o contrário”. Por isso, o público do *Caderno* não é necessariamente o mesmo que o dos romances, pois nele Saramago se aproxima da crônica. Lembro que Saramago escreveu o romance *Terra do Pecado* em 1947, sem obter grande sucesso. Em 1966 enveredou-se pela poesia com *Os poemas possíveis*, seguido de *Provavelmente Alegria*, em 1970. A estes livros sucederam *Deste mundo e de outro*, em 1971; *A bagagem do viajante*, em 1973; *As opiniões que o DL teve*, em



1974; e *Os apontamentos*, em 1976, todos de crônicas.<sup>14</sup> Trata-se, sobretudo, do retorno ao estilo original, e não propriamente de uma novidade. No *blog*, o estilo dilui as fronteiras entre o romancista premiado e o leitor atento. Firma-se, então, um pacto.

Volto, com isso, ao problema da *autobiografia como gesto*. No ensaio “*O autor como gesto*”, Agamben retoma a conhecida conferência de Foucault “*O que é um autor?*” para trazer à tona dois importantes conceitos: autor como indivíduo real e a função-autor. Em linhas gerais, significa dizer que apesar da existência inegável do autor como sujeito, ele está ausente. Na função-autor o indivíduo está vinculado ao *corpus* literário que produziu e “toda a investigação sobre o sujeito como indivíduo parece ter que ceder lugar ao *regesto*, que define as condições e formas sob as quais o sujeito pode aparecer na ordem do discurso” (AGAMBEN, 2007, p.57). Neste *regesto* – coletânea de escritos variados – o autor aparece apenas, ou especialmente, como gesto, como “o que continua inexpresso em cada ato de expressão” (AGAMBEN, p. 59). Assim como o autor põe em jogo, em sua obra, vidas reais e inventadas, ele mesmo se insinua nesse jogo, embora permaneça às escuras, sem se revelar de todo. Isso ocorre através do principal dispositivo que tem à mão, a linguagem. O sujeito-autor, “exibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela” (AGAMBEN, p. 63). Diante disso, pode-se retornar ao conceito de autobiografia esboçado por Saramago e já citado aqui. O autor estabelece sua autobiografia através de uma *performance*, intencionalmente ou não, por meio da linguagem. Nesse sentido, veja-se a análise de Daiana Klingner:

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção de imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor

---

<sup>14</sup> Neste ínterim foram publicados o conto *O embargo*, em 1974, e texto experimental *O ano de 1993*, em 1975.

é considerado como o sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, nas suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. (KLINGER, 2007, p. 54-55)

É preciso ressaltar, contudo, que a dimensão biográfico-performativa da literatura de Saramago não se limita aos diários ou textos autobiográficos. Mesmo seus romances são escritos sob um viés biográfico, “mas não uma biografia no sentido corrente” (ARIAS, 2003, p. 57), e sim para que o leitor intua um pouco da personalidade de quem escreve, independente do desenvolvimento da vida cotidiana. Destarte, também as inúmeras entrevistas nos permitem pensar em seu papel de autor/ator. As mais significativas foram publicadas como livros, dentre os quais destacamos *Conversaciones con Saramago: desde Lanzarote*, de Jorge Halperín; *Diálogos com José Saramago*, de Carlos Reis; e *José Saramago: El amor posible*, de Juan Arias. Para Daisy Vogel, através das entrevistas os escritores atuais assumem um caráter teatralizado, como personagens centrais das próprias obras:

A figura do escritor entrevistado é, desde o início, aquela que mais perturba, pois ele aí está porque assinou seu livro, mas não é o seu livro que se mostra, e sim o escritor, em seu papel constituído. O que faz o escritor como personagem da notícia? O que tem a dizer o escritor que já não tenha escrito? Onde reside o interesse sobre aquelas que, afinal, são apenas as suas opiniões? Fará o que ele diz de alguma maneira parte do conjunto de sua obra? Em que medida vida e obra se articulam e o escritor não surge em público como personagem de si mesmo, em atitude teatral? Tais questões apontam para a própria especificidade da entrevista literária enquanto lugar de discurso, um lugar de fronteira e de jogo com a literatura já pelo estatuto do escritor, que se apresenta como a sua personagem principal. (VOGEL, 2005, p.124)

Como “persona”, o escritor se mascara; inventa e se deixa inventar pelos fragmentos e gestos autorrepresentativos,

autobiográficos. Nesse sentido, vale considerar um aforismo formulado por Ernesto Sabato, que pode clarificar a questão:

Dada la naturaleza del hombre, una autobiografía es inevitablemente mentirosa. Y sólo con máscaras, en carnaval o en la literatura, los hombres se atreven a decir sus (tremendas) verdades últimas. “Persona” significa máscara, y como tal entró en el lenguaje del teatro y de la novela. (SABATO, 1981, p. 59)

Ironicamente, foi transmutado numa “persona” que Sabato deixou suas memórias em *Antes del fin*, livro autobiográfico publicado em 1999. Mais que uma mentira, seu texto é uma *performance*. Como Sabato, Saramago não trata de falsear as experiências vividas, mas de transformá-las em espetáculo.

## 1.2 O ESCRITOR COMO PERSONAGEM: SARAMAGO BIOGRAFADO

Walter Benjamin, em ensaio sobre Proust, identifica a tensão inequívoca entre a obra e a vida do escritor. Benjamin está convencido do cunho memorialista de *A procura do tempo perdido*: “Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu” (BENJAMIN, 1985, p. 37). A vida adquire importância apenas no tecido de uma reminiscência involuntária do autor, que é comparado a uma meia enrolada na gaveta de roupas, simultaneamente forma e conteúdo, novamente transformada numa terceira coisa: a própria meia. Proust, diz Benjamin, “não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem, que saciava sua curiosidade, ou sua nostalgia” (BENJAMIN, p. 39-40). O gesto performático que emerge da escritura memorialística favorece o apagamento do autor e o surgimento de uma imagem, formada a partir do binômio memória/esquecimento. Apaga-se o indivíduo, que permanece apenas como representação.

Nas biografias, não é só pela memória, mas pelo arquivo (textos, documentos, relatos, fotografias, depoimentos, etc.) que se saciam a curiosidade e a nostalgia dos leitores. Não mais pela imagem, mas pela produção de um simulacro, representação da representação, o autor ressurge como ídolo a ser imitado. Como no cânone, o indivíduo adquire importância à medida que oferece suporte ao universal. Assim, uma biografia de José Saramago, atraente apenas para seus leitores mais ávidos, pode ser elevada pelo biógrafo ao estatuto de “um tecido vital que se afigura inabarcável pelas suas múltiplas ramificações, pela sua energia e pela sua dispersão universal” (AGUILERA, 2008, p. 9).

Faço, contudo, antes de analisar as biografias do escritor, um desvio em direção aos fundamentos da escrita biográfica, cuja matriz é o encômio, modelo antigo de apresentação elogiosa ou quase heroica da vida de uma pessoa. Em geral, seguia-se a ordem cronológica (origem; formação e profissão; atos). Muito utilizado no mundo helenístico e bastante aproximado da hagiografia, o encômio, com o passar dos séculos, deu lugar a modelos mais complexos, como os evangelhos, que em certa medida podem ser considerados *biografias laudatórias*. (BERGER, 1998, p. 313). As biografias antigas tinham caráter mítico-cultural (p. ex. *Vida de Apolônio* e *Vida de Teseus*), e não costumavam dar grande importância aos elementos cotidianos. Como afirma Marília Rothier Cardoso, “muitos dos valores-referência da cultura do ocidente foram-se consolidando, ao longo dos séculos, através de relatos, onde a trajetória de homens ilustres – monarcas e santos – encadeava-se por meio de imagens, tropos e outras formas linguísticas convencionais” (CARDOSO, 2002, p. 112). Depois da ascensão do gênero na Idade Média, a partir das confissões autobiográficas, como as de Santo Agostinho, houve um longo período de ocaso até o ressurgimento, com a arte iluminista, no século XVIII. *Mutatis mutandis*, ainda grande parte das biografias é formada por verdadeiras elegias, mas na pós-modernidade a situação adquire novas características, pois é possível escrever uma biografia “não-autorizada”, que pretensamente conte partes obscuras da vida de alguém famoso:

Na “condição pós-moderna” de descrédito das grandes narrativas, a biografia perde seu lugar no plano da alta cultura, para galgar o posto de best-seller no circuito mercadológico. Atletas, cantores pop, atores de TV, empresários juntam-se aos escritores e artistas, no amplo estoque das figuras biografáveis. (CARDOSO, p. 113)

Normalmente, as biografias são vistas ainda com desconfiança, posto que o objeto de estudo da literatura seria, única e exclusivamente, a obra literária, e não a vida do escritor.<sup>15</sup> Um caso peculiar é o ensaio *O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa*, publicado em 1961 por Octavio Paz. O crítico escreve, logo na primeira linha, que “os poetas não têm biografia. Sua obra é sua biografia” (PAZ, 2006, p. 201). No parágrafo seguinte ele não se contém e narra a vida de Pessoa: “Nasce em Lisboa, em 1888. Criança, fica órfão de pai. Sua mãe volta a casar-se; em 1896 transfere-se com os filhos, para Durban, África o Sul ...” (PAZ, 2006, p. 202). Não demorou muito para que Paz percebesse a vida e a obra de um escritor como indissociáveis, embora a vida não se reduza ao que está escrito. Daí a necessidade de se enxergar não a vida em si, mas de que modo essa vida é representada através das biografias – autorizadas ou não – e o escritor transformado em personagem.

Devido à capacidade que as biografias têm de monumentalizar, a obra como documento anônimo é sumariamente aniquilada. Em seu lugar erige-se um edifício que “chama e grita a urgência de sua própria existência, de sua singularidade irrepetível, o nome do autor” (LINK, p. 235). Para Pierre Bourdieu, o nome próprio é o que garante ao indivíduo a sua individualidade, em qualquer tempo ou espaço. É o que lhe confere identidade social e biológica, mas que não supre a necessidade de interpretar o sujeito, pois “não pode descrever propriedades nem veicular nenhuma informação sobre aquilo que nomeia” (BOURDIEU, 1996, p. 187). Dizê-lo não bastaria para conhecer nem narrar a existência de seu portador, pois o nome é um “designador rígido”, um mero índice. De acordo com Bourdieu, “ele só pode atestar a identidade da *personalidade*, como individualidade socialmente constituída, à custa de uma formidável abstração” (BOURDIEU, p. 187). O nome próprio serviria apenas para designar, sem significar nada além do conjunto de fatores que nomeia (nacionalidade, sexo, idade, filiação, etc.).

A propósito do nome próprio, Barthes postulou uma breve teoria no ensaio *Proust e os nomes*, no qual as noções defendidas por Bourdieu

---

<sup>15</sup> Wellek e Warren são enfáticos ao abordarem as conexões entre literatura e biografia: “O método biográfico, afinal, obscurece a devida compreensão do processo literário, uma vez que quebra a ordenação da tradição literária com vista a substituí-la pelo ciclo de vida de um indivíduo” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 95).

são dinamitadas.<sup>16</sup> Segundo ele, o nome próprio está na essência dos objetos romanescos e intrinsecamente ligado à reminiscência. Há três propriedades que atuam em conjunto no nome próprio: o poder de essencialização, o poder de citação e o poder de exploração. Esta última propriedade é explicada por Barthes com maiores detalhes:

Também o Nome próprio é um signo, e não, bem entendido, um simples índice que designaria sem identificar, como quer a concepção corrente de Peirce a Russel. Como signo, o Nome próprio se oferece a uma exploração, a um deciframento: é ao mesmo tempo um meio (no sentido biológico do termo) no qual é preciso mergulhar, banhando indefinidamente em todos os devaneios que ele carrega, e um objeto precioso, comprimido, perfumado, que é preciso abrir como uma flor. Noutras palavras, se o Nome [...] é um signo, é um signo volumoso, um signo sempre prenehe de uma espessura abundante de sentido, que nenhum uso vem reduzir, achatar, contrariamente ao nome comum, que nunca entrega senão um sentido por sintagma. (BARTHES, 2004, p. 148-149)

Mas deve ser levada em conta a constatação de Foucault, segundo a qual “el nombre de autor no es pues exactamente un nombre propio como los demás” (FOUCAULT, 2010, p.19). Ao contrario do nome próprio, o nome do autor não corresponde a fatores pessoais, mas escriturais. Não se refere a indivíduos, mas a textos ou conjuntos de textos identificados por um signo comum que garante sua classificação, agrupamento, exclusão, delimitação, etc. Em resumo, o nome do autor guarda especificidades em relação ao nome próprio:

---

<sup>16</sup> Ensaio escrito em 1967, em homenagem a Roman Jakobson; incluído, originalmente, na coletânea *To Honor Roman Jakobson: essays on the occasion of his seventieth century*. Note-se que antecede em quase duas décadas ao ensaio de Bourdieu. O texto que utilizamos foi incluído em *Novos Ensaios Críticos* (BARTHES, R. “Proust e os nomes” In: *O grau zero da escrita: seguido de Novos Ensaios Críticos*. Trad. Mario Laranjeira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 143-160).

[...] el nombre de autor no va como el nombre propio desde el interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que, de alguna manera, corre en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o que al menos lo caracteriza (FOUCAULT, 2010, p. 21).

Assim, o nome próprio, o signo que pretendo explorar, decifrar e desdobrar indefinidamente é José Saramago. Ele me levará ao signo homógrafo, José Saramago, nome de autor. Creio que a escritura biográfica pode cumprir a contento a tarefa ao tornar esse signo, no dizer de Barthes, “uma monstruosidade semântica”. Pejando-o de “hipersemaniticidade”, a biografia aproxima o nome da linguagem poética e, conseqüentemente, da vivacidade romanesca. Eis aí, portanto, a razão pela qual a biografia pode ser a conexão entre duas categorias que têm sido sistematicamente desvinculadas: *nome próprio* e *nome de autor*.

Sobre Saramago foram publicadas biografias de maior ou menor relevância, as quais tomam seu nome duplamente, como meio (biológico) e objeto (literário) carregado de sentido. As mais importantes, não só pelo sucesso editorial, são *José Saramago: A Consistência dos Sonhos – cronobiografia*, de Fernando Gómez Aguilera, e *Saramago: biografia*, de João Marques Lopes.<sup>17</sup>

O livro de Aguilera – que além de biógrafo é poeta – resultou de uma exposição homônima, entre 23 de novembro de 2007 e 20 de janeiro de 2008, por ocasião do octogésimo quinto aniversário de Saramago. Tanto a exposição quanto a publicação foram financiadas pela Fundação Cesar Manrique da qual Aguilera é diretor e Saramago patrono de honra. A maior qualidade do volume é reproduzir documentos valiosos para a pesquisa genética, como fac-símiles dos originais dos romances juvenis do autor, contos publicados em periódicos de pequena circulação nos anos iniciais da carreira, e dactiloscritos de obras inacabadas e/ou inéditas.

---

<sup>17</sup> Outros títulos importantes: BASTOS, Baptista. *José Saramago: aproximação a um retrato*. Lisboa: Dom Quixote, 1996; ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008; LAGO, Maria Paula. *A face de Saramago*. Porto: Granito, 2000; CASTELLO, José. “José Saramago: na ilha dos vulcões” In: CASTELLO, J. *Inventário das sombras*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, pp. 207-229; RINGEL, Miriam. *Viagem na senda das vozes – a obra e a vida de José Saramago*. Jerusalém: Ed. Carmel, 2009.

Evidentemente, o biógrafo contou com a benevolência do biografado, que lhe cedeu documentos até então guardados em arquivo pessoal e nos arquivos da Fundação José Saramago. Nos *Cadernos de Lanzarote*, Saramago chega a se referir a Aguilera em tom amistoso.<sup>18</sup> O mesmo acontece no *Caderno*, em que o autor relata a experiência de visitar a exposição cuja curadoria esteve a cargo de Aguilera:

À noite, antes do jantar na casa de Tomie Ohtake fomos ver a exposição “A Consistência dos Sonhos”. Fomos os últimos das 700 pessoas que passaram ao longo do dia para ver a montagem que sobre este escritor fez a Fundação César Manrique, e que já esteve em Lanzarote e Lisboa. Fernando Gómez Aguilera pode estar contente: a sua obra, noutro continente, é igual de interessante e próxima, tão precisa como um relógio, tão bela como a Livraria Cultura. Às vezes as boas notícias amontoam-se. Damos fé a elas. (SARAMAGO, 2009, p. 124)

As referências fazem crer que biógrafo e biografado tiveram contatos, se não contínuos, ao menos casuais, ao longo dos anos, o que pode ter gerado empatia entre ambos. Empatia e antipatia são aspectos fundamentais para qualquer biografia. Conforme Catherine Drinker Bowen:

O biógrafo precisa escolher. Ele não pode escrever a vida completa de um homem sem decidir se gosta dele ou não, se confia nele ou não. É claro que pode decidir que, como a maioria dos seres humanos, seu herói é uma mistura de grandezas e fraquezas, mas também isso é uma interpretação. (*apud* VILAS BOAS, 2002, p. 156)

---

<sup>18</sup> No Diário III, a 13 de outubro de 1995, ele escreve: “José Juan Ramírez e Fernando Gómez Aguilera, da Fundação César Manrique, vieram dar-me conhecimento de um projecto já em estado de elaboração adiantado, ao menos nas suas linhas gerais. Tratar-se-á de um encontro pluridisciplinar sobre a cultura portuguesa, a realizar aqui em Lanzarote. [...]” (SARAMAGO, 1997, p. 612).



Por Bowen descobre-se outro aspecto: o biografado é uma personagem, um herói cuja saga precisa ser narrada e interpretada. Nesse sentido, Sérgio Vilas Boas apresenta cinco modelos convencionais para a construção da personagem numa biografia: **A. A descendência como determinante do comportamento:** evocação de antepassados (pai, mãe, avós, etc.) “quando não se sabe o que dizer”. O recurso é utilizado, em geral, para explicar comportamentos e tendências da personagem; **B. A preocupação em justificar a excepcionalidade da persona:** busca de razões para demonstrar o desenvolvimento do biografado rumo ao sucesso; **C. A crença em uma evolução retilínea rumo ao êxito inelutável:** considerar as conquistas da personagem como “consequência natural” de um projeto premeditado, completo, perfeito; **D. O pressuposto da seleção natural:** atribuir todo e qualquer sucesso às aptidões específicas ou genialidades; **E. O aprisionamento a uma cronologia sequencial:** narrar a vida na ordem dos acontecimentos, da mesma forma em todas as fases da existência (VILAS BOAS, 2002, pp. 167-169).

Diante desses elementos, pode-se dizer que *A Consistência dos Sonhos* é extremamente convencional. Desde o princípio, Aguilera recorre à história familiar de seu “herói”. Explora a infância difícil, as muitas mudanças de residência, os obstáculos para continuar os estudos, a frieza afetiva dos pais e a preferência de Saramago pelos avós maternos. A “genialidade” do escritor é ressaltada das primeiras aulas de leitura ao autodidatismo na juventude. Os diversos originais, ou protótipos, de poemas, contos e romances parecem indicar a formação de um projeto literário à primeira vista frustrado, mas que se cumpre na idade adulta. O sucesso é ratificado pelos prêmios recebidos e pelo número de traduções dos livros de Saramago. Mas é a ordem cronológica a principal marca do livro. As datas regulam a narrativa e os capítulos são divididos em décadas. De certo modo, essa opção enfraquece a narrativa, tornando-a uma espécie de relatório:

Narrar, crescer e morrer, nesta ordem, por si só constituem uma trama? Não creio. Em termos narrativos, a cronologia rigorosa não se sustenta como regra geral. A biografia é mais proveitosa quando apresenta um componente básico da literatura (de ficção ou não-ficção), que é o suspense. Ele pode estar associado ao embaralhamento – saudável, aliás – dos tempos e fatos ou mesmo ao “nascer, crescer, morrer”.

Lamentável, entretanto, é confundir biografia com “relatoria sobre a vida do fulano”. (VILAS BOAS, p. 169)

Bourdieu assinala que há muito o romance já deixou de lado a estrutura linear (com Beckett e Joyce, *p.ex.*). Também a vida “como existência dotada de sentido e direção” tem sido questionada (BORDIEU, p. 185). Portanto, pensar na vida como totalidade de sentido, coerentemente organizada, não é senão uma ilusão. A vida se mostra mais como fragmento, como montagem em movimento, na qual elementos descontínuos são justapostos sem necessariamente produzirem sentido.

Contudo, apesar da estrutura de “linha do tempo”, outros aspectos permitem ver o modo como a personagem Saramago é construída por Aguilera. O biógrafo não se furta a dar voz ao biografado. No início e no fim do livro há citações extraídas de trechos de romances do escritor, que também aparecem antes de cada capítulo. Saramago por diversas vezes interfere para explicar os acontecimentos através de trechos de depoimentos e entrevistas estrategicamente enxertados pelo narrador. Sua fala adquire o estatuto de palavra final, a opinião derradeira sobre assuntos controversos ou conceitos sobre os quais repouse alguma dúvida. Aguilera não dá grande importância a fatos cotidianos da vida do escritor, a não ser para exaltá-lo como arquétipo do sujeito pobre que alcançou o sucesso, preferindo dar atenção às publicações, traduções, prêmios e títulos conquistados. A narrativa, assim, enleva o caráter profissional e a vida exemplar do biografado, conforme o trecho a seguir:

A vida de Saramago é inabarcável, tomando a forma, na sua segunda etapa, a partir dos anos 80, de uma torrente de celebridade e de tributos; e também de rejeições, pois a neutralidade não é virtude que procure, se é que algum dia a tibieza foi dom. Mas nem sempre assim foi. Saramago atravessou muitos anos difíceis, de anonimato e trabalhosa dedicação às tarefas e preocupações mezinhas pela sobrevivência: a luta pela respiração, o acosso da circunstância, a incerteza do futuro, o mal-estar; a palavra que não encontrava nem voz nem ressonância, o desalento

dos anos obscuros de Portugal... (AGUILERA, p. 9).

Estratégias diferentes são adotadas pela segunda biografia, mencionada anteriormente, escrita por João Marques Lopes, biógrafo de Almeida Garret, Fernando Pessoa e Eça de Queirós e doutor em Literatura Brasileira. Ao contrário de Aguilera, até a publicação de seu trabalho, Lopes jamais havia encontrado Saramago – os pedidos de entrevistas, segundo ele, ficaram sem resposta – o que não impediu que o escritor tecesse elogios ao biógrafo:

Trata-se de um trabalho honesto, sério, sem especulações gratuitas. Ao cabo de trinta e cinco anos, pela primeira vez, o caso dos despedimentos de jornalistas do *Diário de Notícias*, de que fui director-adjunto, é correctamente descrito no livro de João Marques Lopes.

Aspectos desconhecidos, não os encontrei. Por exemplo, da morte de meu irmão Francisco falei nos *Cadernos de Lanzarote*. E não é certo que uma produtora norte-americana me tenha feito uma oferta milionária pela adaptação do *Memorial do Convento*. Recebi realmente uma proposta da TV Globo brasileira para negociar a cessão de direitos para uma série. A minha resposta foi que não queria ver a cara das minhas personagens...

Fiquei muito satisfeito com a leitura. Vou escrever ao autor, a quem não conheço ainda, agradecendo-lhe e felicitando-o.<sup>19</sup>

Certamente, um dos êxitos de Lopes é ter conseguido situar a escrita biográfica no contexto social e histórico, pois “uma vida não pode ser compreendida unicamente através de seus desvios e singularidades, mas, ao contrário, mostrando que cada desvio aparente em relação às normas ocorre em um contexto histórico que o justifica” (LEVI, 1996, p. 176). Exemplo disso são as menções aos momentos

---

<sup>19</sup> SARAMAGO, 2010, <http://www.josesaramago.org/detalle.php?id=667>.

políticos portugueses, seja no caso da repressão dos anos 40 ou no da militância comunista por volta de 1975.

A designação da biografia como um “trabalho honesto, sério”, assemelha-se à opinião do próprio Lopes, que ao oferecer o livro às editoras, considerou-o “uma biografia séria, mais voltada para a literatura e para a intervenção cívica de Saramago, e sem qualquer invasão indevida da privacidade, seria bem acolhida”.<sup>20</sup> Mesmo que assim seja, não é o suficiente para transformá-lo em biografia “literária” ou “intelectual”, termos utilizados geralmente para classificar obras sobre a vida de escritores e personalidades ligadas ao mundo das artes, mas que carecem de fundamentação teórica, servindo apenas para realçar o campo de atuação do biógrafo ou do biografado. Muito embora a “biografia literária” não seja mais que uma falácia, não raro escritos biográficos se aproximam da literatura, principalmente das formas romanescas – existem, inclusive, as chamadas “biografias romaneadas” –, e o hiato entre ficção e biografia não seria tão grande quanto se imagina. Dante Moreira Leite, aliás, no ensaio *Ficção, biografia e autobiografia*, distingue as funções autorais do biógrafo e do ficcionista:

O biógrafo está numa situação bem diversa da enfrentada pelo ficcionista. Este, na maioria das vezes, cria situações capazes de revelar seu herói; se não o faz, diremos que a personagem não é válida, ou não é artisticamente verossímil. O leitor pode pedir contas ao romancista, mas o biógrafo, como o psicólogo, não pede contas às circunstâncias, aos absurdos do cotidiano, ou aos erros de compreensão e afeto. Por isso, ao contrário do que ocorre com o ficcionista, o psicólogo e o biógrafo, na sua fidelidade à vida vivida, podem não ver o sentido de uma existência, e nada acrescentar ao nosso conhecimento do universo dos homens. (LEITE, 1979, p. 28)

---

<sup>20</sup> DUME, 2010, <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/738748-saramago-pensou-em-migrar-para-o-brasil-nos-anos-60-leia-entrevista-com-biografo>.

Seria ingênuo acreditar na completa fidelidade do biógrafo aos acontecimentos.<sup>21</sup> Antes, sua função é interpretar a vida, narrá-la, produzir verossimilhanças, como um legítimo ficcionista. Na narrativa biográfica, impera a necessidade de narrar a saga de um herói, uma personagem real, porém ficcionalizada, o que significa mais do que descrever a trajetória de um indivíduo. A maneira como o herói é construído revela o destino que se quer dar a ele, a glória ou a desgraça. Nesse sentido, tanto Lopes quanto Aguilera erigem uma imagem de Saramago semelhante a do divo herói homérico, que caminha sôfrego “por serros e áspera azinhaga, segue do porto à selva” (HOMERO, 2000, p. 247), mas resiste aos percalços e vence. A imagem do autor-ídolo incide sobre as biografias um sentido proselitista, levado ao extremo em *José Saramago: una mirada triste y lúcida*, do escritor espanhol Andrés Sorel. O livro, além do prólogo, contém seis capítulos, aos quais se somam uma listagem bibliográfica e um resumo cronológico da vida do escritor. Embora renegue a alcunha de “biografia”, informando ao leitor que “no es una biografia al uso. Es una aproximación, desde la literatura y la amistad, al conocimiento de José Saramago” (SOREL, 2007, p. 29), a obra é a prova de que um relato biográfico pode se transformar em elegia melodramática. Emplastado de um discurso por vezes piegas, o livro vacila entre a entrevista e a sucessão de *biografemas*:<sup>22</sup>

Este hombre que primero fue niño, y anduvo descalzo por las miserables tierras por donde había nacido, y escuchó las palabras mágicas de su abuelo, y conoció el nombre de las plantas, de los ríos, de los animales y las personas que lo rodeaban, de los aperos de labranza y los instrumentos de trabajo; que no pudo realizar estudios de bachillerato ni universitarios y aprendió oficios de los que se sintió orgulloso y supo así lo que es ser mecánico, cerrajero; y tardó

<sup>21</sup> Sobre a relação biógrafo-biografado e a criação artificial de sentido, ver o ensaio *A ilusão biográfica*, de Pierre Bourdieu (BORDIEU, P. “A ilusão biográfica” In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, pp. 183-191).

<sup>22</sup> O *biografema* é o fragmento da vida do escritor que revela detalhes semelhantes aos de uma fotografia. “A Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”, diz Barthes. (cf. BARTHES, 1974, p. 51).

mucho tiempo en tener, no sólo él, sino su familia, una habitación propia, y tuvo que ser adulto para ganar dinero con el que poder comprarse libros, y fue primero lector y pronto escritor, y se preguntó se publicar era algo fácil, y le dijeron que no, y rechazaran, sus libros, y él perseveró y continuó escribiendo, buscando un estilo propio, callando hasta que lo encontró. (SOREL, 2007, p. 21)

Além disso, parece haver sempre a necessidade de defender Saramago de seus críticos, a quem Sorel se refere como “los mediocres de siempre”, “estúpidos”. Eis um trecho em que o biógrafo-entrevistador narra as polêmicas envolvendo a publicação do *Evangelho*, em 1991.

En 1991 publicará una de sus novelas más conflictivas, *El Evangelio según Jesucristo*, la que provocó el rechazo de las autoridades portuguesas y la burguesía beata y estúpida que controla gran parte de la información y el desarrollo cultural. Mentes estrechas, rapaces, inquisidoras, culpables en gran medida de la mediocridad del mundo, del estancamiento de la civilización, de la pobreza de ideas, y la esclerosis del pensamiento, la mendacidad de la mayor parte de los seres humanos. Seguidores de Dios o Alá, veneradores de Jesucristo o Mahoma, condenas que unos fanáticos descerebrados imponen no a los escritores, sino al pensamiento, allí donde dominan. Las reacciones, críticas a esa novela provocaron el extrañamiento de Saramago de Lisboa e Portugal, su búsqueda de un lugar más solitario y acogedor, que terminaría encontrando, casualmente, en Lanzarote. (SOREL, 2007, p. 139).

Sobre o texto de Sorel concluo, tomando emprestada uma observação de Marília Rothier Cardoso a respeito dos perfis de Euclides da Cunha veiculados pela mídia, que “o discurso biográfico para a massa restringe-se a exaltar ou desqualificar. Desconhece alternativas a

esse maniqueísmo, não se aventura em raciocínios críticos” (CARDOSO, p. 139). Ora, a crítica especializada deveria ser um caminho alternativo, mas também ela pode se render ao culto do autor, transformado agora em personagem de ficção.

### 1.3 INFORTÚNIOS CRÍTICOS

Até meados dos anos oitenta, nenhum dos livros de Saramago havia alcançado grande fortuna, exceto pelas lacônicas menções ao seu nome em antologias e histórias da literatura portuguesa. Massaud Moisés, professor de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo, incluiu um parágrafo sobre sua obra já no final de *A Literatura Portuguesa*, no capítulo “Modernismo”, que aborda os principais prosadores portugueses. Não obstante a brevidade do trecho, Moisés faz referência “ao renome de que desfruta” o escritor partir de *Levantado do chão* (MOISÉS, 1992, p. 304).<sup>23</sup> Devido a tal renome, nos círculos acadêmicos o tom tem sido, desde então, de exaltação e contemplação a José Saramago.<sup>24</sup> De acordo com Lílian Lopondo, essa postura se reflete na posição que os críticos assumem diante da obra do escritor:

[...] há que ressaltar o fato de que os estudiosos da sua obra mostram, freqüentemente, a tendência de considerar a palavra de Saramago como a última palavra não só a respeito de sua própria produção ficcional, como também acerca de acontecimentos muitas vezes desligados dela ou ligados a ela apenas indiretamente [...], numa

---

<sup>23</sup> A relação epistolar com Massaud Moisés acontece no período em que Saramago foi responsável pela Editorial Estúdios Cor. No espólio do escritor, mantido pela Biblioteca Nacional Portuguesa, há registro de cartas enviadas por Moisés a Saramago entre 1964 e 1965. Relação semelhante foi mantida com outros intelectuais e escritores, como Jorge de Sena, Jorge Amado, José Augusto Seabra e Ana Hatherly. Recentemente, a Editorial Caminho publicou as correspondências trocadas por Saramago e José Rodrigues Miguéis de 1959 a 1971.

<sup>24</sup> Ilustram o fato 37 Doutoramentos *Honoris Causa* recebidos por ele desde 1991. 33 deles após ter sido nomeado ao Prêmio Nobel, em 1998. Foram-lhe concedidos outros 22 prêmios literários, em cinco países diferentes, e 45 condecorações das mais diversas naturezas. Somem-se a esses números as centenas de livros, artigos, resenhas, dissertações e teses sobre sua vida e obra que têm sido publicadas em todo o mundo.

superexposição que exige dele opiniões definitivas e incontestáveis. (LOPONDO, 2008, p. 60)

Essa atitude de elogio desmedido é facilmente observada em ensaios de Leyla Perrone-Moisés, tomados aqui a título de exemplo. Em artigo sobre o *Evangelho*, ela não economiza nas frases peremptórias, exaltando a lógica, o lirismo e maestria do romancista, bem como a perfeição estrutural do romance (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 243-247). No parágrafo final de seu texto, a articulista oferece a chave de compreensão para a atitude comum à maior parcela da crítica. Para ela, Saramago cria seus romances como “um deus romancista” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 257). Já em 1985, ao escrever sobre *O Ano da Morte de Ricardo Reis* para o *Jornal da Tarde*, ela apresentara o escritor como um excelente romancista, de mãos leves e certeiras (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 167; 174). E em janeiro de 1992, logo após a publicação do *Evangelho* no Brasil, publicou texto na *Folha de São Paulo*, cujo parágrafo inicial representa com exatidão o procedimento citado:

Bendito seja Deus, que nos dá belos livros para ler! Bem-aventurado é José Saramago, que sabe contar histórias com elegância e graça, e lembrar-nos, a cada texto novo (mesmo se a história é velha), a maravilha que é a língua portuguesa, quando seu escrevente sabe dançar todos os ritmos de sua rica sintaxe e saborear todos os sabores de seu suculento léxico. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 175)

Paradoxalmente, é da mesma autora um livro de 1978, intitulado *Texto, Crítica, Escritura*, que defende a libertação da crítica literária de certa dependência da “verdade” da obra. Segundo ela, a modernidade permite ao crítico responder à autoridade do *gênio*. Assim, a função da crítica não seria mais *copiar*, como no medievo. Passa-se da “crítica glosa, a crítica paráfrase, a crítica descritiva”, para a crítica como *simulacro*, este contendo potencial produtivo e criador.



Contudo, as opiniões de Perrone-Moisés a respeito da obra de Saramago são bastante dependentes dos pontos de vista promulgados pelo escritor, aproximando-se até mesmo da compreensão que ele tem a respeito do papel do autor na elaboração da obra romanesca. Em entrevista concedida em 1992, Saramago pondera:

O autor é o senhor e dono da sua matéria, é ele o manipulador, o homem dos truques, o homem que há de saber encaminhar o leitor, num processo simultâneo de autoridade e sedução. O leitor é, ao mesmo tempo, empurrado e convidado andar, aliciado, quer dizer, é processo muito complicado. A sedução que atrai o leitor tem alguma coisa de autoritária, porque ele vai tomar conhecimento de tudo à medida que a história se desenvolve, **o que faz do autor uma espécie de Deus.** (SARAMAGO apud JUNKES, 1997, p. 174-175).  
[grifo meu]

Nessa dinâmica, em que o autor se apresenta como demiurgo, a função da crítica literária se torna a mesma executada pelo crente convicto: jamais questionar o ser supremo e infalível, o romancista, a quem se deve tributar toda honra e louvor. Assim, alguns críticos se encaixam facilmente no grupo daqueles que, segundo Maurice Blanchot, “ainda hoje, parecem acreditar sinceramente que a arte e a literatura têm, por vocação, eternizar o homem” (BLANCHOT, 2005, p. 360).

Casos como o exposto acima, segundo Adriano Schwartz, se devem ao fato de que a maior parte dos críticos lê os livros de acordo com uma receita predeterminada pelo próprio Saramago, e se deixa contaminar pelo que Alcir Pécora chama de “crítica que se debruçou sobre as obras de Saramago pelas ideias disseminadas pelo próprio Saramago, reduzindo terrivelmente o seu papel hermenêutico ao que Eduardo Lourenço chamou de ‘glosa da glosa’” (SCHWARTZ, 2004, p. 17). Assim, os discursos do autor sobre sua obra funcionam, para os críticos, como *didascálias*, isto é, como textos secundários que instruem

acerca do modo adequado de leitura.<sup>25</sup> Curioso é que o próprio autor reconheça a influência de suas opiniões, como numa entrevista em que vincula o romance *A Caverna* (então apenas um projeto) ao mito platônico da caverna, para logo em seguida entrever o que os críticos dirão:

É este o romance que vou tentar escrever, onde não haverá Platão, não haverá caverna. Já estou a avisar que, mesmo que não tenha nada disso, quando o livro sair os críticos farão o favor de recordar que eu disse que a obra tinha a ver com a caverna de Platão. (CARVALHAL, 1999, p. 54)

Tal devoção generalizada encobre uma espécie de “mal de arquivo”, na qual os documentos (arquivos) são guardados, domiciliados e interpretados pelo escritor, simultaneamente criador e arconte. Estabelece-se uma relação profundamente tensa entre a crítica literária e o que o autor diz sobre a própria obra. A fala do autor corre o risco de ser dogmatizada, tratada como verdade absoluta, imprimindo assim sua força *contra* qualquer intervenção crítica que não a espelhe. Segundo Jacques Derrida, o poder arcôntico não consiste apenas em domiciliar e interpretar. Também, e sobretudo, em unificar, identificar e classificar, exercendo assim outro poder: a consignação:

Por consignação não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. Não é apenas a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* tende a coordenar um

---

<sup>25</sup> Conforme Sueli Regino, “Didascálias são as indicações e instruções, geralmente elaboradas pelo autor dramático, que constituem o texto secundário de uma obra de dramaturgia. O termo didascália provém do grego e significa instrução, tendo sido usado na Grécia antiga, por extensão, para designar a representação teatral. As didascálias, mais conhecidas entre nós como rubricas, são elementos textuais que compõem o texto secundário de uma obra dramática” (REGINO, 2000, p. 293).

único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcóntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião. (DERRIDA, 2001, p. 14)

O procedimento de consignação é utilizado incessantemente por Saramago, seus editores e seus críticos. Observe-se, por exemplo, a classificação exposta nos subtítulos de boa parte dos livros: *O Evangelho segundo Jesus Cristo: romance*; *A viagem do elefante: conto*; *A bagagem do viajante: crônicas*; etc. As declarações do escritor contribuem para criar esse efeito. Sobre *A viagem do elefante*, declarou numa entrevista:

...não se encontra no livro nenhum dos elementos que nos habituamos a encontrar no romance. Não há, por exemplo, uma história de amor, não há personagens que se salientem particularmente, não há intrigas, não há conflitos de sentimentos. Narra-se uma viagem e nada mais. Em todo o caso, já há algum tempo que deixei de chamar-lhe conto. Verifiquei que as pessoas continuavam a chamar romance a uma obra que ainda não tinham podido ler, e desisti. Agora chamo-lhe, simplesmente, livro.<sup>26</sup>

Cito os exemplos para novamente resgatar Derrida e suas suspeitas sobre o arquivo freudiano:

[...] Jo que pertence ao sistema? À biografia ou à autobiografia? À anamnese pessoal ou intelectual? Nas obras ditas *teóricas*, o que é digno desse nome e o que não é? Devemos nos fiar no que diz Freud a esse respeito para classificar suas obras?

---

<sup>26</sup> *apud* GIRON, 2008, <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI16184-15220,00.html>.

Devemos acreditar em sua palavra quando apresenta seu *Moisés...* como um “romance histórico”? Em todos esses casos, os limites, as fronteiras, as distinções terão sido sacudidos por um sismo que não poupa nenhum conceito classificatório e nenhuma organização do arquivo. A ordem não está mais garantida. (DERRIDA, p. 15).

Em outras palavras: não seria mais proveitoso à crítica desestabilizar o arquivo? Não seria a função da crítica justamente produzir sismos, rupturas e cortes no pretenso *corpus* que se forma? E se a leitura assumisse uma função anacrônica, *an-arcôntica*? Finalmente: deve-se confiar no que o autor diz a respeito das obras pesquisadas?

Raúl Antelo, ao investigar as complexidades que perpassam o arquivo e a memória, desenvolveu algumas hipóteses a respeito dos fantasmas que ameaçam a tarefa de leitura. Para ele, existe no arquivo uma *ilusão tautológica* que “consiste em julgar, simplesmente, que o texto conservado no arquivo diz o que diz e que nele vemos o que se vê” (ANTELO, 2007, p. 44). Tal ilusão traduz uma atitude quase acrítica em relação ao texto. A atividade do leitor iludido, antes de se caracterizar pela intervenção acurada, restringe-se à passividade descritiva. Outro efeito ilusório provocado pelo arquivo é denominado de *ilusão na crença*, que “consiste em encontrar modos de contornar a angústia que provoca o vazio de significação, ultrapassar a questão, colocar-se para além da cisão aberta por aquilo que, enquanto o lemos, devassa-nos” (ANTELO, 2007, pp.44-45). Em outras palavras, o leitor busca algo que esteja além do documento, a fim de preencher suas lacunas. Diante disso, Antelo propõe um modelo de leitura *an-arquivista*, que analise o arquivo a partir de seus paradoxos, sem meramente repeti-lo ou tentar preenchê-lo.

Ainda que a solução seja interessante do ponto de vista literário, há outro tipo de crítica, de cunho teológico, que se caracteriza pelo ódio explícito ao escritor e suas ideias. Este elemento não se deve diretamente ao texto, mas a um fator externo: o assumido ateísmo do escritor. Por esse motivo, ao longo dos anos foram muitos os episódios polêmicos. O mais emblemático foi o veto de Sousa Lara (Subsecretário de Estado da Cultura durante o governo de Cavaco Silva), em 1992, a que *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* representasse o país no Prêmio

Literário Europeu,<sup>27</sup> sob acusação de blasfêmia e de ferir a fé católica. O incidente fez com que o escritor optasse pelo exílio voluntário na ilha de Lanzarote, nas Ilhas Canárias. O Vaticano, por sua vez, criticou-o duramente. Para a Santa Sé, conforme artigo assinado por Claudio Toscani, publicado no *L'Osservatore Romano* em 19 de junho de 2001, Saramago era "um ideólogo antirreligioso, um homem e um intelectual que não admitia metafísica alguma, aprisionado até o fim em sua confiança profunda no materialismo histórico, o marxismo". Mas a querela é bem mais antiga, tendo início com *Memorial do Convento*, que ocasionou a recusa do Conselho de Maфра em conceder-lhe a medalha de honra da cidade.

Apesar dos evidentes exageros nas reações, há críticos mais comedidos, como Roque Esteban Duque, doutor em Teologia Moral, para quem o ateísmo de Saramago é expressão da desesperança típica do século XXI.<sup>28</sup>

Saramago se ilusiona con que el ateísmo es la única postura digna del hombre que piensa y aspira el progreso, afirmando que “el mundo sería más pacífico si todos fuéramos ateos”. [...] Habría que recordar al autor de *El Evangelio de Jesucristo* que la humanidad está asociada a Dios, sobretudo porqué Jesucristo, el Hijo de Dios y Redentor de la humanidad, es hombre. [...] El profeta de una humanidad desasistida, lejos de la póstuma notoriedad mundial de Pessoa, es celebrado con júbilo en el tiempo presente. (DUQUE, 2009, p. 39)

---

<sup>27</sup> Em 18 de junho de 2010, entrevistado pelo programa de rádio Antena 1, da transmissora RTP (Rádio e Televisão de Portugal), Sousa Lara lamentou o falecimento do escritor, mas salientou que não se arrependia de tê-lo censurado e disse que *Caim* é ainda mais agressivo, provando que Saramago era “reincidente”.

<sup>28</sup> Digna de nota é o diálogo franco entre Saramago e José Tolentino de Mendonça sobre *Caim* e temas atinentes à religião. CASTANHEIRA, José Pedro. “José Saramago: “O que me vale, caro Tolentino, é que já não há fogueiras em São Domingos!” In: *Expresso*, 24 de outubro de 2009, 1.º Caderno, p.20-21.

De modo geral, *O Evangelho* alcançou grande fortuna, tendo merecido traduções em 27 idiomas. Além disso, centenas de artigos científicos, teses e dissertações tiveram o romance como objeto de estudo. Destaco algumas obras de referência: *O quinto evangelista: o (des)evangelho segundo José Saramago*, *As faces de Deus na obra de um ateu*, *A Sagrada luxúria de criar*, e *Ensaios: Saramago, Fernando Pessoa e Eça de Queiroz*, de Salma Ferraz; *O Diabo e Deus em "O Evangelho Segundo Jesus Cristo" de José Saramago*, de Rafaela Veríssimo Jaccoud; *Conflitos de Interpretação face ao Romance de José Saramago "O Evangelho Segundo Jesus Cristo"*, de José Léon Machado; *A vida de Jesus Narrada por um evangelista ateu*, de Maria Helena Pinheiro Maia; *Do mito ao romance. Uma leitura de "O Evangelho segundo Jesus Cristo"*, de Maria da Conceição Flores; *A paixão segundo José Saramago: a paixão do Verbo e o Verbo da paixão*, de Maria da Conceição Madruga; *O discurso religioso em "O Evangelho segundo Jesus Cristo"*, Vanda Maria Gouveia Fernandes Gouveia; *A saga de Cristo segundo a teomania: a propósito de "O Evangelho segundo Jesus Cristo" de José Saramago — à guisa de carta aberta ao autor — ma non troppo*, de Eleutério de Carvalho; *O que é o "Evangelho segundo Jesus Cristo" de José Saramago?*, de M. Luís Pereira do Barral; *O Olhar Feminista em José Saramago. Uma Leitura. "O Evangelho segundo Jesus Cristo" e «Memorial do Convento»*, de Lussandra Drummond de Alvarenga; *O discurso paródico no Cristo de José Saramago*, de Alcina Aparecida Molina Ferreto; *O Evangelho segundo o narrador: papel do narrador em O Evangelho Segundo Jesus Cristo de José Saramago*, de Paulo Augusto Nedel; *O Jesus de Saramago e a literatura que revisita Cristo*, de Ronaldo Ventura Souza; *O evangelho do poder em José Saramago*, de Alexandre Vicenzo Barone; *O efeito estético e a catarse: a singulariedade em "O Evangelho Segundo Jesus Cristo"*, de José Saramago, de Cibele Costa; *Una vita di Gesù. "Il Vangelo secondo Gesù" di José Saramago*, de Daniela di Pasquale; *Il discorso religioso nel romanzo saramaghiano*, de Roberto Mulinacci; e *La Fascination du Christianisme dans le Roman Portugais Moderne et Contemporain*, de Bernard Emery.

Por sua vez, o polêmico livro *Caim* fez com que Mario David, deputado do Parlamento Europeu, pedisse publicamente que o escritor renunciasse sua cidadania portuguesa. Também a Conferência Episcopal Portuguesa reagiu. A repercussão do romance foi tão grande que levou a Fundação José Saramago a organizar um dossiê de imprensa, elencando as principais matérias veiculadas na mídia. Ainda assim, a maior parte da fortuna é formada por comentários infundidos em artigos e livros que

versam sobre outros temas. Destaco *Viagem na Senda das Vozes – a vida e a obra de José Saramago*, de Mirian Ringel (em hebraico), e o artigo de Nuno Júdice, “Uma leitura de *Caim*”, publicado no caderno P2, do periódico *Público*, em 26 de junho de 2010. Além do fato óbvio de a publicação ser muito recente para gerar fortuna mais vasta, deve ser levada em conta, como dado que pesa contra *Caim*, a repetição de fórmulas e assuntos empregados à exaustão pelo autor. Concorde com essa opinião João Marques Lopes:

[...] em termos propriamente literários, o último romance de Saramago não parece trazer nenhuma novidade. Por certo, a capacidade de transfiguração e imaginação está presente nas páginas em que Caim frustra os planos divinos de criação de uma nova humanidade a partir da arca de Noé e incrimina o Deus autoritário, cruel e vingativo do Velho Testamento por, entre outros caprichos, forçar Abraão a matar o próprio filho ou esquecer a salvação das crianças inocentes de Sodoma e Gomorra. Por certo, o livro tem certa dimensão filosófica graças às constantes interpelações e práticas desconstrutivas dos dogmas teológicos do Velho Testamento, retomando o confronto entre racionalidade e irracionalidade que já chamara várias vezes a atenção de José Saramago. Contudo, nada parece acrescentar de inovador à carreira do autor. De todo modo, talvez seja uma obra necessária nestes tempos em que vários fundamentalismos religiosos andam à solta e atraem importantes setores das sociedades contemporâneas, desde os arautos do terrorismo islâmico ao arcaísmo de Bento XVI, ou às seitas evangélicas americanas. (LOPES, 2010, p. 172)

Destarte, enquanto dissertar sobre *O Evangelho* representa o perigo de repetir o que já foi dito antes, dado o montante de materiais produzidos nas últimas duas décadas, adentrar num terreno desconhecido como *Caim* significa assumir os riscos da novidade. O

eixo que conduzirá a pesquisa daqui em diante será a construção literária da personagem Deus, uma das máscaras obsessivamente utilizadas pelo autor-narrador, que até aqui tem sido objeto de crítica e análise.



## 2. *HOMO HOMNI DEUS EST: DO AUTOR À PERSONAGEM*

*“Que será de ti, Deus, quando eu morrer?”*

*Rainer Maria Rilke*

No ensaio *A literatura e a vida*, Gilles Deleuze afirma que “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE, 2008, p. 11). Devir significa avizinhar-se de uma zona indefinida, permanecer sob um mascaramento indiscernível. Devir alguma coisa implica no afastamento do próprio em direção ao alheio. É preciso, para utilizar os exemplos de Deleuze, que o escritor assuma um devir-mulher, devir-animal, devir-vegetal, devir-molécula. Tornar-se um terceiro: eis a condição à enunciação literária, posto que “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (DELEUZE, p. 13). Todavia, não basta que o autor se projete em outra coisa ou *persona*. Ele precisa inventar não só personagens e fabulações, mas uma língua que possibilite a passagem de uma vida, ou melhor, que manifeste uma possibilidade de vida:

Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele o seu fora, para além de toda sintaxe. Acontece de felicitarem um escritor, mas ele bem sabe que está longe de ter atingido o limite que se propõe e que não pára de furtar-se, longe de ter concluído seu devir. (DELEUZE, p. 16)

No caso de Saramago, certa gagueira se instaura pela invenção de uma língua estrangeira que perverte a sintaxe, manifestada na escrita profundamente marcada pela oralidade e proverbialidade, pela dinâmica ensaística e pelos períodos longos, demarcados apenas por vírgulas. Acrescente-se a isso a presença de um discurso grandiloquente e prolixo, que torna a leitura intrincada. Nessas marcas inconfundíveis,

segundo Eduardo Calbucci, subjaz uma organização sintática esteticamente vinculada ao conceptismo barroco,<sup>29</sup> admitida em parte pelo escritor<sup>30</sup> (CALBUCCI, 1999, p. 93). Tal predileção estilística, ao invés de indicar um barroquismo *après-la-lettre*, representa, simultaneamente, um salto para trás e para frente, como destaca Horacio Costa:

La prosa de Saramago se caracteriza por la regularidad de un ritmo de respiración barroca. Los largos períodos, que a veces llegan a ocupar quince o veinte líneas impresas, incluyen micro-dialogos donde las elocuciones están separadas por comas. Este modo de escribir está inspirado en la prosodia antigua, anterior a la aceptación de las normas de puntuación diacrítica que se impusieran hace unos doscientos años en la escritura en portugués. Este “salto hacia atrás” en la prosa de Saramago, es en verdad un “salto hacia adelante”, en términos de experimentación estética y acentuación expresiva de un recurso olvidado por la lengua. (COSTA, 2000, pp. 147-148)

---

<sup>29</sup> Segundo René Wellek, há duas tendências de descrição do barroco: uma voltada para o estilo e outra para as categorias ideológicas e emocionais. Ambas podem “combinarse para mostrar cómo algunos artificios estilísticos manifiestan una definida visión de mundo” (WELLEK apud OROZCO, 1981, p. 30). Fato é que o estilo barroco não se reduz a um período, e jamais desapareceu por completo, pois suas centelhas podem ser encontradas em expressões artísticas de todas as épocas. Todavia, mais importante que isso é a existência de uma “alma barroca” no *corpus* de certos escritores, independente do tempo em que tenham vivido. Para um estudo mais amplo do Barroco, consultar: MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 1997.

<sup>30</sup> Em entrevista a Carlos Reis, Saramago afirma: “Hoje verifico que há como que uma recusa de qualquer coisa em que eu me divertia, que era uma espécie de barroquismo, qualquer coisa que eu não conduzia, mas que de certo modo me levava a mim; e estou a assistir, nestes últimos dois livros (o *Ensaio sobre a Cegueira* já mostra isso muito claramente e este que estou a escrever também), a uma necessidade maior de clareza. Embora eu tenha sobre o Barroco literário (e não só sobre o Barroco literário) a ideia de que tudo isso que às vezes parece uma complicação gratuita no fundo representa ou pode representar uma espécie de busca desesperada da clareza, que acaba por complicar-se, porque é desesperada. Como se fosse necessário fazer vários traços para chegar a uma expressão que o traço único não pode dar” (apud REIS, 1998, p. 29).

Embora alguns críticos insistam na passagem do barroco – inaugurado em *Levantado do Chão* e aprimorado em *Memorial do Convento* – para um discurso menos prolixo a partir de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, culminando no comedimento preciso da linguagem no *Evangelho*, é preciso considerar que certo barroquismo permanece neste último romance, ainda que nuançado pelas sutilezas do estilo.<sup>31</sup> Tanto que Vera Bastazin destaca o “traçado barroco de círculos que se estabelecem ao redor do brilho do sol ou de uma tigela negra, respectivamente presentes nas primeiras e últimas linhas do romance” (BASTAZIN, 2006, p. 21). No entanto, é curioso que Saramago, ateu convicto, utilize como fundamento de sua escrita um estilo concebido desde o início para servir aos interesses religiosos, sabendo-se que o barroco conjuga elementos oriundos da Contra-Reforma e dos círculos jesuítas. Nesse sentido, a inversão dos conflitos típicos da estética barroca insere nessa discussão uma temática importante. Enquanto a literatura do século XVII e XVIII contrapunha elementos como o sagrado e o profano para fins de doutrinação, os textos de Saramago, pelo contrário, lançam mão dos dois conceitos para inverter-lhes o sentido, aliás, para provocar outro tipo de doutrinação. Nos seus romances, é o narrador que assume essa função de catequista, ou mesmo de um deus pagão a conduzir sua criatura (o leitor), como bem percebe Adriano Schwartz:

---

<sup>31</sup> A grande mudança inaugurada pelo *Evangelho* é de ordem temática, não estilística. Com ele, Saramago se afasta das questões restritas a Portugal ao recriar uma história universal, embora permaneça voltado essencialmente para seu lugar e sua História. Conforme Eduardo Calbucci, “[...] a partir de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Ensaio Sobre a Cegueira*, percebe-se um despreendimento dos temas inerentes a fatos da nacionalidade, para substituí-los por parábolas não propriamente portuguesas, mas de caráter generalizador” (CALBUCCI, 1999, p. 119). Em *A estátua e a pedra* Saramago também parece demarcar um ponto de ruptura entre o *Evangelho* e o *Ensaio sobre a cegueira*: “É como se eu, ao longo de todos estes romances desde o Manual de Pintura e Caligrafia até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, é como se eu me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é uma estátua? a estátua é a superfície da pedra, a estátua é só a superfície da pedra, é o resultado daquilo que foi retirado da pedra, a estátua é o que ficou depois do trabalho que retirou pedra à pedra, toda a escultura é isso, é a superfície da pedra e é o resultado dum trabalho que retirou pedra da pedra. Então é como se eu tivesse ao longo destes livros todos andado a descrever essa estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, enfim, tudo isso, descrever a estátua. Imaginem que bela é, ou pelo contrário, que horrível, e essa descrição teve várias expressões que vão desde o Manual de Pintura e Caligrafia passando por todos os outros livros até a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, porque quando o acabei eu não tinha, não sabia que tinha andado a descrever uma estátua, para isso tive de perceber o que é que acontecia quando deixávamos de descrever e passávamos a entrar na pedra. E isso só pôde acontecer com o *Ensaio sobre a Cegueira*, aqui publicado com o título *Cecità*, que foi quando eu percebi que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor que era ter acabado a descrição da estátua e ter passado para o interior da pedra, com o *Ensaio sobre a Cegueira*, *Cecità*.” (SARAMAGO, <http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=501>)

O narrador em Saramago é peculiar. O escritor usa ao longo da maior parte dos romances um narrador em terceira pessoa, mas insere nele características de primeira pessoa: é praticamente onisciente, contudo, ao mesmo tempo, claramente tendencioso – pode-se até dizer apaixonado, com as cargas positiva e negativa inerentes ao termo. Trata-se de um narrador que, como um deus (pagão, pois propaga outra fé, e português, a julgar pelos inúmeros pronomes possessivos em primeira pessoa que surgem em descrições, por exemplo, ao longo das narrativas), busca pegar o leitor pela mão e levá-lo a conhecer os mistérios de um labirinto do qual ele possui amplo conhecimento, mas que, simultaneamente, faz todo o esforço para que esse leitor se aproprie desse ambiente do jeito que ele crê ser o adequado, utilizando para tanto as armas que supõe mais apropriadas em cada situação. (SCHWARTZ, p. 42)

Tomando-se por base *O Evangelho e Caim*, o devir assumido pelo narrador-autor é, justamente – como prevê Schwartz –, esse Devir-Deus, caracterizado não apenas pela forma, a onisciência do narrador, mas pelo conteúdo, o modo como o autor se projeta na personagem Deus, comum aos dois romances.

## 2.1 DEVIR-DEUS

Borges e Cortázar sabiam bem o significado de estar infundido numa personagem literária. Em seus respectivos contos, *Borges y yo* e *Axolotl*,<sup>32</sup> os escritores argentinos utilizaram recursos semelhantes para produzir efeitos de simbiose entre diferentes instâncias narrativas: autor, narrador e personagem. Não se trata de escrever um texto ficcional na primeira pessoa do singular ou da presença de um narrador-personagem,

---

<sup>32</sup> Consultar: BORGES, Jorge Luis. “Borges y yo” In: *O fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 54-55; CORTÁZAR, Julio. “Axolotl” In: *Final Del juego*. 2ª Ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007, pp. 161-168.

mas de diluir as fronteiras até que não se tenha mais como separar as partes. Significa não saber quem escreveu as linhas que foram lidas, ou melhor, implica na impossibilidade de discernir o imaginário e o real. Segundo Denise Schittine, isso ocorre de maneira dissimulada em *Notas do subterrâneo*. No romance de Dostoievski, escrito em tom confessional, o autor está imiscuído na personagem central como se somente através dela pudesse trazer à tona suas ideias (SCHITTINE, pp. 74-75).<sup>33</sup>

Revela-se nas obras desses autores uma atividade projetiva que pode ocorrer direta ou indiretamente nos romances. Há projeção direta quando um ou mais personagens se apresentam como meras reproduções do próprio romancista, o qual faz delas suas porta-vozes. Nesse sentido, Antonio Candido, tomando emprestada de Mauriac a fórmula esboçada em *Le Romancier et ses Personnages* (1932), afirma que “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 1974, p. 55). Portanto, se por um lado o romancista é limitado pela realidade em que vive, por outro, é a partir de seu conhecimento de mundo, de suas experiências, que as personagens nascem. Conforme Candido:

É curioso notar que Mauriac admite a existência de personagens reproduzidas fielmente da realidade, seja mediante projeção do mundo íntimo do escritor, seja por transposição de modelos externos. No entanto, declara que a sua maneira é outra, baseada na invenção. Ora, não se estaria ele iludindo, ao admitir nos outros o que não reconhece e não seria a terceira a única verdadeira modalidade de criar personagens válidas? Neste caso, deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só existe um tipo de eficaz de personagem, a *inventada*; mas que esta invenção

---

<sup>33</sup> Caso mais evidente dessa simbiose encontra-se em *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago. O livro finge ser uma coleção de memórias escritas na primeira pessoa do singular. Contudo, conforme se lê no capítulo posto entre parêntesis pelo autor, que serve de excerto, “o nome do autor é verdadeiro. A proposta de livro que o nome vende – a narrativa autobiográfica duma experiência de vida corriqueira e triunfal com o título de *O falso mentiroso* – é enganosa” (SANTIAGO, 2004, p. 174)). Em tela, a voz do autor. Narrador, autor e personagem se fundem, definitivamente, no tecido narrativo.

mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. Além disso, convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito de sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou. Uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista; no entanto, é preciso considerá-las com precauções devidas a essas circunstâncias. (CANDIDO, 1974, p. 69).

Tal processo é observável no *Manual de Pintura e Caligrafia*. Ao que tudo indica, a personagem central, denominada apenas H., “é um JS escritor, disfarçado sob a capa do personagem, dramatizando a crise de ser escritor de uma época marcada por escritas neo-realistas, numa busca pela cópia perfeita da realidade”.<sup>34</sup> Já na projeção indireta, verifica-se a transposição para a ficção de modelos conhecidos (da realidade, de outros textos ficcionais, da cultura, etc.), que não o autor, os quais servem, contudo, aos interesses ideológicos do romancista. Esse é o caso da personagem Deus no *Evangelho* e em *Caim*.

Apesar de ser teoricamente um elemento externo à narrativa, o autor encontra espaço nos romances para projetar seus desejos, anseios, impulsos, ideologias e personalidade. Conforme Anatol Rosenfeld:

[...] a ficção é um lugar ontológico privilegiado: um lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de

---

<sup>34</sup> ROLIM, 2009; <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/05/Dossie%20-20Michelle%20Rolim.pdf>.

desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar sua própria situação. (ROSENFELD, 1974, p. 48)

Vale lembrar – mais uma vez com Roland Barthes – que o autor tem alcançado, na sociedade moderna, o estatuto de personagem, em consequência, dentre outros aspectos, do renovado interesse pelo indivíduo e sua “vida real”. Por isso, costuma-se dar mais importância à pessoa do autor do que à obra em si (BARTHES, 2004, p. 58). Afora essa observação, a presença da figura do autor real ocultada nos liames da obra ficcional é um advento, não da modernidade, mas da própria natureza literária. Todavia, Dante Moreira Leite ressalva que “a personalidade do autor nem sempre coincide com as personagens, e não podemos passar livremente de um domínio a outro. A personagem é uma criatura só explicável através de seu criador, mas a relação entre ambos não é uniforme nem direta. Se o autor e a obra não são antagônicos, são muitas vezes complementares” (LEITE, 1979, p. 27).

Acredito que a questão possa ser simplificada pela analogia com o teatro.<sup>35</sup> O dramaturgo Constantin Stanislavski via nos elementos exteriores ao ator a base da composição cênica. Os gestos, as emulações de aspectos físicos e a escolha do figurino adequado permitem ao ator construir com sucesso uma personagem, de modo que, ao atuar, ele compreenda o que significa estar embebido na caracterização (STANISLAVSKI, 1992, p. 27-70). Assim, se no teatro a personagem precisa ser encarnada pelo ator, no romance ela pode encarnar o autor.

---

<sup>35</sup> O termo “personagem”, a propósito, teve origem na tragédia grega, quando os atores usavam máscaras (*personas*) para representar seus papéis. Foi nesse contexto que Aristóteles elaborou a primeira teoria a respeito das personagens na poesia lírica, épica e dramática. Para ele, havia semelhança entre personagens (seres ficcionais) e pessoas (seres reais). A relação entre essas duas dimensões se estabeleceria por meio da *mimesis*, as representações do real em ambiente ficcional. Com o poeta latino Horácio, propagador de Aristóteles, a personagem adquiriu um estatuto moral que inverteu a relação original: a literatura ofereceria modelos de virtude a serem imitados pelos sujeitos reais. Essa concepção da personagem como representação de valores morais elevados persistiu até meados do século XVIII, quando entrou em derrocada com a ascensão do romance, o qual, contudo, continuou a ser visto sob uma ótica antropomórfica até o início do século XX, quando aconteceram mudanças mais significativas e as personagens passaram a ser melhor distinguidas dos sujeitos de carne e osso. A crítica literária entendeu que os seres ficcionais só existem no Texto, inseridos numa estrutura discursiva e desempenhando funções específicas na narrativa. Com a análise estrutural em voga, já nos anos 60, o eixo de discussão se deslocou de um campo ontológico para outro mais pragmático. Segundo Barthes, a análise estrutural define as personagens como *participantes* e não como *seres*, de modo que a classificação se baseia não naquilo que elas são, mas no que fazem (BARTHES, 1966, p. 16)

Entretanto, é preciso considerar, de acordo com o teórico russo Mikhail Bakhtin, as personagens como instâncias autônomas e autoconscientes participantes da narrativa. As personagens deixam de ser vistas como marionetes, manipuladas por um autor todo-poderoso. É essa perspectiva que permite a existência de romances polifônicos, em que as personagens dialogam entre si e assumem certa independência em relação ao autor, que até o início do século XX era visto como o posto hierárquico mais elevado do romance. Em Bakhtin, as hierarquias são desfeitas e as vozes se tornam *plenivalentes* e *equipolentes*. Cada ser ficcional tem seu próprio devir, posicionando-se para além das intenções do autor. Destarte, o cerne da narrativa se desloca da visão unívoca do narrador-autor para a autoconsciência da personagem.

Para Bakhtin, o autor não está alheio ao acontecimento artístico, mas participa dele, pois só é possível criar a partir de uma determinada *mundivivência*. Contudo, o autor não é o centro da criação artística, mas o *outro*: “apenas o outro, como tal, pode ser o centro de valores da visão artística e, por conseguinte, ser o herói de uma obra” (BAKHTIN, 1997, p. 202). Enquanto indivíduo real, o autor não oferece qualquer interesse estético à literatura.

É impossível que ele seja sujeito do próprio discurso, a não ser no campo “extraestético” dos relatos confessionais. Para Bakhtin, o autor, apesar de ser espectador do *outro*, é tão fundamental à obra quanto o herói. É dele a função criadora, a qual deve obedecer ao requisito da exotopia:

A relação estética produtiva que estabeleço com o herói e seu mundo baseia-se no fato de eu encará-lo como alguém que deve morrer (*moriturus*), no fato de eu opor um princípio de acabamento libertador à tensão que o ímpeto do sentido exerce nele; para tanto, cumpre ver no homem e no seu mundo o que ele mesmo, por princípio, não pode ver dentro de si, se quiser permanecer em si mesmo e viver sua vida com seriedade; cumpre saber aproximar-se dele de um ponto de vista que não seja o da vida, mas de um ponto de vista diferente, que traz uma atividade situada fora da vida. O artista é precisamente aquele que sabe situar sua atividade fora da vida cotidiana, aquele que não se limita a participar da vida (prática, social, política, moral religiosa) e a compreendê-la



apenas de seu interior, mas aquele que também ama o exterior [...]. A divindade do artista reside em sua participação na exotopia suprema. [...] Encontrar o meio de aproximar-se da vida pelo lado de fora, é esta a tarefa do artista. É assim que o artista e a arte em geral criam uma visão de mundo absolutamente nova, uma imagem do mundo, uma realidade da carne mortal do mundo que nenhuma outra atividade criadora poderia produzir. [...] O autor, em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste. (BAKHTIN, 1997, pp. 204-205)

À construção do herói antecede o desejo do autor de dar forma, acabamento ao *outro*. O autor é um espectador do mundo e das pessoas à sua volta e sua função é ordenar de maneira coerente as pessoas no mundo. A literatura, para Bakhtin, deve estar voltada para o homem, ou melhor, para os valores do homem. Ao autor cabe compreender a vida vista de fora, analisar comportamentos alheios para recriá-los artisticamente. A última parte do trecho citado remete à situação limítrofe do autor. Qualquer influxo pessoal na obra, para Bakhtin comprometeria o elemento estético. Se o autor é, em algum momento, tomado como indivíduo, o é fora do universo da obra. Ele só se torna personagem através da criação secundária dos leitores, críticos, biógrafos e historiadores. Apesar dessa distinção indelével, Bakhtin percebe que a figura do herói – a personagem, portanto – é tão instável quanto a figura do autor:

[...] o herói revelará muitos disfarces, máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados que dependem das reações emotivo-volitivas do autor; ele terá que abrir um caminho através do caos dessas reações para desembocar em sua autêntica postura de valores e para que o rosto da personagem se estabilize, por fim, em um todo necessário. Quantos véus, que escondem a face do ser mais próximo, que parecia perfeitamente familiar, não precisamos, do mesmo modo, levantar, véus depositados nele pelas casualidades

de nossas reações, de nosso relacionamento com ele e pelas situações da vida, para ver-lhe o rosto em sua verdade e seu todo. O artista que luta por uma imagem determinada e estável de um herói luta, em larga medida, consigo mesmo. (BAKHTIN, p. 26-27)

Com a publicação da obra *Morfologia Skazi (Morfologia do conto)*, do formalista russo Vladimir Propp, as personagens passaram a ser vistas “única e exclusivamente do ângulo de sua funcionalidade na narrativa entendida como um sistema verbal” (SEGOLIN, 1978, p. 28), deixando-se de lado, de uma vez por todas, as concepções antropomórficas que afastavam os agentes ficcionais do seu verdadeiro habitat: o texto.

Nesse sentido, apoiada pelos estudos dos pesquisadores franceses R. Bourneuf e R.Ouellet, Beth Brait elenca quatro funções gerais desempenhadas pelas personagens no tecido romanesco: função decorativa; função de agente da ação; porta-voz do autor; ser fictício com forma própria de existir, sentir e perceber os outros e o mundo (BRAIT, 1998, p. 48). A primeira função designa personagens que, embora pareçam inúteis à ação, contribuem para a caracterização coletiva de grupos que assumem papel importante no tecido narrativo. A segunda função está baseada no conflito entre personagens da obra, num “jogo de forças opostas ou convergentes” (BRAIT, p. 49). A terceira função entende a personagem como a aglutinação de experiências vivenciais do autor, projetadas por ele na obra. Contudo, Brait adverte que essa função não pode ser entendida de maneira superficial, como mera analogia entre autor e personagem:

[...] Nenhum romance, nenhuma obra de ficção se confunde com uma biografia ou uma autobiografia. Ela é, quando muito, uma biografia ou uma autobiografia do possível, ganhando por isso total autonomia com relação a seu autor. Por essa razão, ao classificar a personagem como porta-voz do autor, é necessário, segundo observam de forma pertinente os autores de *L'univers du Roman*, ultrapassar a reconstituição anedótica da biografia, a descoberta das fontes literárias ou históricas e a análise superficial das idéias para atingir os níveis de apreensão

invisíveis a essa primeira abordagem. (BRAIT, p. 50)

Apesar de Saramago claramente infundir em seus romances ideias e posicionamentos próprios, seja através do narrador onisciente ou das personagens, é preciso que se atente ao alerta acima. A voz da personagem Deus em *O Evangelho* e em *Caim* não é senão a forma literária das ideias do autor. Mas o autor, como sujeito, não tem em si qualquer estatuto divino que o transforme na instância controladora do texto. É inevitável, então, que se recorra novamente a Barthes:

Sabemos agora que um texto não é uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a mensagem do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas de mil focos de cultura. (BARTHES, 2004, p. 62)

Para terminar, a quarta função proposta por Brait indica que deva ser respeitado o pertencimento da personagem à esfera textual, sendo os elementos externos considerados apenas como suporte, e nunca como sentido último do texto.

## 2.2 DIVINAS FICÇÕES

Embora a presença de Deus na obra de Saramago tenha sido suficientemente estudada por Salma Ferraz em *O Quinto Evangelista* e em *As faces de Deus na obra de um ateu*, é preciso que se faça uma rápida aproximação ao tema, haja vista que desde as crônicas escritas entre 1969 e 1972, reunidas em *A Bagagem do Viajante* (1973), persiste a obsessão do autor pelos temas religiosos, como se verifica na sutileza do texto *O décimo terceiro apóstolo*:

Registre já o leitor, seja qual for a sua condição, classe, casta – ou função – que não venho brincar com assuntos tão sérios como o cristianismo. Faço o aviso porque isto é uma terra de gente susceptível, que preza muito as convicções dos seus avós e tem ainda na memória os bons tempos em que se celebravam festivos autos-de-fé, ou aquelas solenes execuções que punham em feriado e movimento uma cidade inteira, como foi o enforcamento do estudante Matos Lobo, em 1842. [...] Repito: não venho brincar com uma religião que vai em dois mil anos de existência e está fazendo um enorme esforço para compreender o terreal mundo em que vive. Acresce que Portugal é um país maioritariamente cristão, e a liberdade religiosa autorizada por lei não me dá a mim a liberdade de desencadear novas guerras santas. **Nem eu queria: sinto-me bem neste ateísmo pacífico, nada belicoso que é o meu.** (SARAMAGO, 1996, p. 115) [negrito meu]

Mais de vinte anos antes, Saramago já questionava o cristianismo e seu *ethos* em *Terra do Pecado* (1947), através do confronto entre as personagens Cristiano, um padre, e Viegas, um médico ateu. Cristiano, ao longo do texto, passa a elaborar questionamentos teológicos, principalmente a respeito da teodiceia. Temos um exemplo da tônica do livro na ironia do Dr. Viegas:

Então, reverendíssimo padre, vamos a caminho dos dois mil anos do nascimento, em Belém, na Galiléia, dum menino a quem puseram o nome de Jesus e que, não sei por que artes, a tanto tempo de distância, ainda lhe fez perder a cabeça. (SARAMAGO, 1999, p. 84)

Pode-se dizer que esse romance é um protoevangelho que estabelece os fundamentos para os romances seguintes. Não é à toa, portanto, que trinta anos depois de *Terra do Pecado*, no *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), o narrador-personagem H. brinca com uma imagem de Santo António que tem em sua casa e que surge recriada num de seus quadros. Nas narrativas autobiográficas e relatos de viagem do pintor H. também há críticas à arte sacra e à tradição cristã. Diferentemente de *O Ano de 1993* (1975), livro no qual não há menções diretas aos símbolos cristãos, mas uma batalha apocalíptica delinea o texto que remete à cosmogonia bíblica.<sup>36</sup>

Ademais, a crítica contida na obra avança e se encaminha para o anúncio da morte ou, no dizer de Nietzsche, para um iminente crepúsculo dos deuses (NIETZSCHE, 2005, p. 24). Assim se constata já ao final do relato, quando a humanidade, tendo vencido os velhos deuses, cria para si outros sistemas religiosos que em nada diferem dos que pretendia substituir:

E porque os antigos deuses haviam morrido por inúteis os homens descobriram outros que sempre tinham existido encobertos pela sua não necessidade

O primeiro de todos foi a montanha porque era ela que no seu mais alto pico sustentava o peso do céu Aquele mesmo céu que os velhos deuses em tempos idos habitaram e donde **de pais para filhos desprezaram os homens porque desprezo fora impor-lhes salvação contra sua própria humanidade** (SARAMAGO, 2007, p. 89) [grifo meu]

Ora, sabe-se bem de qual pai e de qual filho fala José Saramago. Sabe-se bem que sua crítica incide sobre as imposições morais do cristianismo em troca da “salvação da alma”. O texto sugere a reorganização do imaginário religioso conhecido, mas os deuses

---

<sup>36</sup> Veja-se o trecho a seguir: “Uma só mulher porém enquanto as outras celebram a justa vitória retira suavemente o membro amputado que ainda tivera tempo de ejacular/ E levantada comprime o sexo com as mãos e afasta-se pela planície na direcção das montanhas” (SARAMAGO, 2007, p. 36). Os versos correspondem à mulher que foge do dragão em direcção ao deserto, no capítulo 12 do Apocalipse de João.

substitutos acabam servindo para opressão dos seres humanos. Portanto, a restauração do caos parece residir na humanidade mesma, e não mais em deuses que há muito foram destituídos de seus tronos.

No *Ensaio Sobre a Lucidez*, obra em que não se espera encontrar vestígio de crítica, fragmentos indicam o contrário, seja na voz do narrador: “o tempo das batalhas ganhas com a ajuda de deus já passou” (SARAMAGO, 2004, p. 71); seja no diálogo entre o ministro do interior e o presidente da câmara: “Que não nos ouça o diabo, senhor ministro, O diabo não precisa que lhe digam as coisas em voz alta, Valha-nos então deus, Não vale a pena, esse é surdo de nascença” (SARAMAGO, 2004, p. 109). Por outro lado, em *Memorial do Convento* (1982) o alvo de Saramago é declaradamente a Igreja Católica Apostólica Romana, intermediária de um Deus que faz escambo com os homens e se alia aos poderosos. Os motivos centrais do romance são, portanto, a corrupção institucional e o caráter duvidoso de Deus. De certo modo, *Memorial do Convento* “diviniza o homem e humaniza Deus” (FERRAZ, 2003, p. 88). Portadora de teor semelhante, a *História do Cerco de Lisboa* (1989) narra o enfrentamento entre mouros e cristãos. Tanto Alá quanto o Deus cristão são tenazmente destroçados pelo autor: “...é que Deus e Alá possam ler nos corações e não levem a mal que, por ignorância, lhe voltemos as costas, e quando dizemos ignorância tanto pode ser a nossa como a deles, que nem sempre estão onde se comprometem a estar” (SARAMAGO, 1996, p. 24). Recrimina-se, nesse romance, as guerras religiosas em nome da fé e, assim, ultrapassadas as fronteiras cristãs, a crítica saramaguiana se estende a outros terrenos.

Escritos teatrais como *A segunda vida de Francisco de Assis*, *In Nomine Dei* e *Don Giovanni ou o O dissoluto absolvido* não podem ser esquecidos, pois aludem a temas religiosos e, consequentemente, contêm os ecos daquilo que Salma Ferraz denominou a “Teologia do ateu” (FERRAZ, 1998, p. 27).

*A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), único dos três textos a ser escrito antes do *Evangelho*, é uma tentativa de imaginar a volta do santo à vida, num período em que a ordem religiosa por ele fundada se corrompeu e passou a acumular riquezas de maneira ilícita. Como *O Evangelho* ou *Caím*, esta peça Saramago dá novo fôlego a uma figura canônica, cuja fama persiste mesmo no mundo contemporâneo.

*In Nomine Dei* (1993) é o relato do conflito entre católicos, protestantes reformados, luteranos e anabatistas em Münster, cidade alemã, durante a segunda metade do século XVI. Considerado por Ferraz um “poslúdio comprobatório do *Evangelho Segundo Jesus Cristo*” (Ferraz, 1998, p. 32), o livro repete muitos temas a partir de um

pano de fundo diferente. De fato, Saramago parece dar uma amostra das atrocidades cometidas pelo cristianismo, anunciadas sem meias palavras pelo próprio Deus no *Evangelho*.

*Don Giovanni* (2005) é uma recriação da clássica história de Don Juan, resultado de um projeto do Teatro alla Scala de Milão encomendado a Azio Corghi que, por sua vez, requisitou a Saramago a elaboração do texto teatral.<sup>37</sup> Nos seis atos nos quais se desenrola a trama, conforme a afirmação de Adriano Schwartz na orelha da edição brasileira, se pode ler “uma versão em tom mais intimista e leve de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*”.

Seu penúltimo livro, *A Viagem do Elefante* (2008), não deixa por menos. O narrador brinca com o “inquilino do céu”, que abandona os homens à própria sorte. Jesus também não escapa ileso:

...basta que recordemos a peremptória afirmação daquele famoso Jesus da galiléia que, nos seus melhores tempos, se gabou de ser capaz de destruir e reconstruir o templo entre a manhã e a noite de um único dia. Ignora-se se foi por falta de mão-de-obra ou de cimento que não o fez, ou se foi por ter chegado à sensata conclusão de que o trabalho não merecia a pena. (SARAMAGO, 2008, p. 68)

No episódio em que Subhro, o indiano cornaca do elefante Salomão conta ao comandante da tropa portuguesa a história de Ganeixa – divindade hindu, filho de siva e parvati – um soldado resmunga “...Histórias da carochinha”, ao que Subhro responde “... Como a daquele que, tendo morrido, ressuscitou ao terceiro dia...” (SARAMAGO, 2008, p. 73). Na voz de um indiano adepto do hinduísmo, Saramago diz aos cristãos que sua religião nada tem de diferente ou especial se comparada às mitologias de outros deuses.

Essa advertência ganha impacto em *O Caderno* (2009). As farpas do escritor atingem algumas personagens preferenciais, como Joseph Ratzinger (também conhecido como Bento XVI), o próprio Deus, e a

---

<sup>37</sup> Uma análise genética do texto e da atividade epistolar entre Corghi e Saramago consta no posfácio da edição publicada pela Companhia das Letras. Ver: SEMINARA, Graziella. “Posfácio – Gênese de um libreto” In: SARAMAGO, J. *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 91 – 127.

Igreja Católica. Mais do que o retornar a um gênero, Saramago retorna aos temas que sempre lhe ocuparam, desde 1947, com *Terra do Pecado*. Há, além disso, uma prédica, uma espécie de anúncio do ateísmo como caminho substitutivo aos disparates religiosos:

[...] sabemos é que as religiões, não só não aproximam os seres humanos, como vivem, elas, em estado de permanente inimizade mútua [...]. As coisas são assim desde que o mundo é mundo e não se vê nenhum caminho por onde possam vir a mudar. Salvo a óbvia idéia de que o planeta seria muito mais pacífico se todos fôssemos ateus. (SARAMAGO, 2009, p. 189)

Em artigo publicado originalmente no jornal *El País*, em setembro 2001, Saramago atribui as grandes atrocidades da história mundial a fatores religiosos, embora considere que Deus seja inocente, conforme explica: “Los dioses, pienso yo, solo existen en el cerebro humano, prosperan o se deterioran dentro del mismo universo que los ha inventado, pero el ‘factor Dios’, ese, está presente en la vida como si efectivamente fuese dueño y señor de el” (SARAMAGO, 2001, p. 22). Em outros termos, Adrados e Nuñez perscrutam a argumentação filosófica do autor:

Para el autor, Dios es un nombre que los hombres se han inventado y que viene a dificultar una humanización real. Más de un siglo después, el autor repite a Feuerbach. La presuposición, que subyace al juicio, es una visión totalmente negativa de las capacidades humanas, ya que, después de tantos milenios, el hombre sigue sendo incapaz de librarse de tal nombre supuestamente nefasto. (ADRADOS; NUÑEZ, 2007, p. 150)

Ludwig Feuerbach, no século XIX já propusera a ideia de Deus como projeção dos desejos humanos. Segundo esse ponto de vista, “na personalidade de Deus o homem celebra sua supernaturalidade, a imortalidade, a independência, a ilimitação da sua própria



personalidade” (FEUERBACH, 1964, p. 176). Daí a inevitável antropomorfização da figura divina em grande parte das religiões. Em outras palavras, o ser humano projeta no seu Deus as vontades mais elevadas, pelo que Deus sempre será um “Deus pessoal”. Embora a teologia dogmática refute essa noção de Deus, é possível encontrar em meio à ortodoxia opiniões que validem *a priori* a crítica efetuada por Saramago:

“Deus pessoal” não significa que Deus seja uma pessoa. Significa que Deus é fundamento de tudo que é pessoal e traz em si mesmo o poder ontológico da personalidade. Ele não é uma pessoa, mas não é menos do que uma pessoa. Não deveríamos esquecer que a teologia clássica empregava o termo *persona* para designar hipóstases trinitárias, mas não o próprio Deus. Deus se tornou uma “pessoa” só no século 19, em conexão com a separação kantiana entre a natureza regida pela lei física e a personalidade regida pela lei moral. O teísmo habitual converteu Deus em uma pessoa celeste, completamente perfeita, que reside acima do mundo e da humanidade. O protesto do ateísmo contra essa pessoa suprema é correto. Não existe evidência alguma de sua existência, nem é ela questão de preocupação última. Deus não é Deus sem participação universal. “Deus pessoal” é um símbolo confuso. (TILLICH, 2005, p. 251)

Antes de Tillich, o profeta nietzschiano Zaratustra considerava o Deus cristão nada mais que a “ficção de um deus”. Em sonho, vislumbrando outros mundos, o anunciador do Super-Homem declara ser o Criador não mais que a projeção de uma ilusão:

Da mesma maneira projetei eu também a minha ilusão mais para além da vida dos homens à semelhança de todos os crentes em além-mundos. [...] Este deus que eu criei era obra humana e

humano delírio, igual a todos os deuses. Era homem, tão-somente um fragmento de homem e de mim. Esse fantasma saía das minhas próprias cinzas e da minha própria chama, e na verdade nunca veio do outro mundo. (NIETZSCHE, 2002 p. 39)

“Noutros tempos”, diz Zaratustra, “blasfemar contra Deus era a maior das blasfêmias; mas Deus morreu, e com ele morreram tais blasfêmias” (NIETZSCHE, 2002, p. 25). Para o filósofo, o fantasma de Deus se ausentou. Para Saramago, o fantasma continua a assombrar – isto é, projetar suas sombras – e, por isso, ele declara angustiado que “a este Deus não podemos arrancá-lo de dentro das nossas cabeças, não o podem fazer nem mesmo os próprios ateus, entre os quais me incluo. Mas ao menos discutamo-lo” (SARAMAGO, 2009, p. 74).<sup>38</sup> A relação do escritor com Deus, de todo modo, resta inexplicada, como ele mesmo reconhece:

A minha relação com essa ideia de Deus é alguma coisa que eu próprio não explico bem, porque a verdade é que, quando digo que sou ateu (e ressaltando tudo aquilo que tenho dito da impossibilidade de se ser ateu), às vezes digo para simplificar, de uma forma que acho que é suficientemente expressiva, que o verdadeiro ateu seria aquele que tivesse nascido num país, numa cultura, numa civilização e numa sociedade onde a palavra ateu não existisse. Então, quando digo que sou ateu é com esta grande ressalva e dizendo sempre que tenho, evidentemente, uma mentalidade cristã, que não posso ter outra mentalidade senão essa, não posso ser nem muçulmano, nem budista, nem confucionista, nem taoísta. (*apud* REIS, 1998, p. 105)

---

<sup>38</sup> Sobre a possibilidade de leitura do pensamento religioso de Saramago à luz de Nietzsche, consultar: TENÓRIO, Waldecy. “A paixão religiosa de Saramago: leitura de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago” In: *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, Ano VI, n.11, 2007, pp. 295-305.

Com este panorama em vista, é preciso esboçar uma epistemologia da crítica ao cristianismo em Saramago, cujo discurso ateu é *profanador*, no sentido que Agamben confere ao termo. Trata-se de colocar a História em jogo, em jogo as vidas dos homens infames; perguntar novamente, incessantemente pelos seus percursos, distender as grandes narrativas para depois remontá-las sob outro olhar. Profanar, em Saramago, significa restituir aos homens aquilo que a religião usurpou, a saber, sua humanidade. Para o autor, como para o indivíduo, o ateísmo humanista se tornou crença radical, uma religião, pois, segundo Agamben, “*Religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos. Por isso, à religião não se opõe a incredulidade e a indiferença com relação ao divino, mas a “negligência”, uma atitude livre e distraída...”, de modo que “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66).

O uso particular de *negligência* encontrado no *corpus* saramaguiano é a ironia paródica, que é uma forma de *profanar* e de *crer*. Portanto, um jeito diferente – apesar de polêmico – de olhar para a tradição religiosa do Ocidente. Perguntado sobre o motivo de as religiões serem um tema obsessivo, ele responde:

Dado que não sou crente, parece que me deveria ser completamente alheio esse Deus em cuja existência não creio. Simplesmente o que eu não posso ignorar nem esquecer não é a presença de Deus, mas a presença dos intermediários: aqueles que se instituíram como intermediários de Deus condicionaram e continuam a condicionar em grande parte a nossa vida, o nosso modo de viver, o nosso próprio modo de pensar. Assim, a minha guerra, se vamos chamar-lhe assim, não é com Deus - que, aliás, se existisse eu não seria capaz de entender, nem creio que ninguém pudesse entender uma entidade como essa. Só que eu creio que sou de certo modo um espírito religioso, e não só no sentido etimológico. (*apud* REIS, pp. 105-106)

As críticas elaboradas por Saramago não são novas, mas têm importância pelo fato de deslocarem a figura de Deus de um lugar sagrado e privilegiado para o espaço romanesco, tal como fizeram, de outro modo, Dostoiévski, Gore Vidal, Norman Mailer, Nikos Kazantzakis e tantos escritores portugueses, como Guerra Junqueiro,<sup>39</sup> Eça de Queirós, Gil Vicente e Fernando Pessoa. Como eles, Saramago constrói seu Deus não apenas como projeção individual ou ideológica, mas dá-lhe a urdidura ficcional. Assim, filosófica e literariamente, Deus se torna uma das máscaras do romancista.

## 2.3 LITERATURA E RELIGIÃO: DESAFIOS E POSSIBILIDADES

Para pensamento corrente “religião e literatura encontram-se em uma relação de tensão constante e até mesmo hostil” (KUSCHEL, 1999, p. 13). Em direção contrária, Terry Eagleton afirma que elas têm em comum a mesma natureza absolutizante:

[...] a religião é, por todas as razões, uma forma extremamente eficiente de controle ideológico. Como todas as ideologias de sucesso, ela age muito menos pelos conceitos explícitos, ou pelas

---

<sup>39</sup> Junqueiro é autor de *A Velhice do Padre Eterno*, obra dedicada a Eça de Queirós. Altamente crítico em relação ao catolicismo vigente, especialmente aos Jesuítas, o livro contém versos incisivos, como os que seguem: “O vosso facho, o vosso abrigo, o vosso porto,/ É um Deus que para nós há muito que está morto,/ E que inda imaginais no entretanto imortal./ Vivei e adornei nessa crença ilusória,/ Já não podeis transpor os mil anos de história/ Que vão do vosso credo absurdo ao nosso ideal./ Vivei e adornei nessa ilusão sagrada,/ Fitando até morrer os olhos de Jesus,/ Como o efêmero vão que dura um quase nada,/ Que nasce de manhã num raio d'alvorada,/ E expia ao pôr do Sol noutra raio de luz./ Eu bem sei que essa crença ignorante e sincera,/ Não é a que ilumina as bandas do Porvir./ Mas vós sois o Passado, e a crença é como a hera/ Que sustenta e dá inda um tom de Primavera/ Aos velhos torreões góticos a cair./ Sim, essa crença é um erro, uma ilusão, é certo;/ Mas triste de quem vai pelo areal deserto/ Vagabundo esfaimado e nu como Caim,/ Sem nunca ver ao longe os palácios radiantes/ Duma cidade d'ouro e mármore e diamantes/ Na quimera azul dessa amplidão sem fim.” (JUNQUEIRO, s/d, p. 33).

doutrinas formuladas, do que pela imagem, símbolo, hábito ritual e mitologia. É afetiva e empírica, entrelaçando-se com as raízes inconscientes mais profundas do sujeito humano [...]. Além disso, a religião é capaz de se fazer sentir em todos os níveis sociais: se nela existe um inflexão doutrinária voltada para a elite intelectual, também há um ramo pietista destinado às massas. Ela constitui excelente “cimento” social, que abrange o camponês crédulo, o liberal esclarecido de classe média e o seminarista intelectual numa mesma organização. Seu poder ideológico está no poder de “materializar” crenças em práticas: a religião é a comunhão do cálice e a bênção da colheita, e não apenas uma discussão abstrata sobre a consubstanciação ou a hiperdulia. Suas verdades finais, como as mediadas pelo símbolo literário, estão convenientemente fechadas à demonstração racional, sendo portanto absolutas em suas pretensões. (EAGLETON, 2006, p. 34)

Na esteira de Eagleton, no ensaio *Literatura para quê?*, resultante de uma conferência no Collège de France em 2008, Antoine Compagnon sinaliza um perigo iminente para aqueles que pensam ter na Literatura a solução para todos os males, incluindo os religiosos:

[...] a literatura, ao mesmo tempo sintoma e solução do mal-estar na civilização, dota o homem moderno de uma visão que o leva para além das restrições da vida cotidiana.

Mas todo remédio pode envenenar: ou ele cura, ou intoxica, ou então cura intoxicando, tal como o “remédio do mal” do belo título de Jean Staroninski. Fica-se doente de literatura como Madame Bovary ou des Esseintes. Se a literatura liberta da religião, ela mesma se torna um ópio, isto é, uma religião de substituição, segundo a visão marxista da ideologia, pois tal é a ambivalência de todo substitutivo. (COMPAGNON, 2009, pp. 35-36)

Embora seja *phármacos*, veneno-remédio, a literatura permite um jeito diferente – apesar de polêmico – de olhar para a religião. Talvez ela seja aquilo que me liberta enquanto agonizo, aquilo que simultaneamente me exorciza e me possui, pondo-me em permanente tensão com o mundo, impondo-me um abismo, invocando uma legião de demônios perturbadores. Ao invés do que se efetua através de uma leitura crente, a releitura literária da Bíblia provoca a certeza de não haver respostas peremptórias para questão alguma. Ao invés de deuses, apenas mais “demônios” com os quais preciso aprender a lidar.

Sabidamente, o *endiabrado* Kafka escreveu: “se somos possuídos pelo Diabo, não há de ser por um [...]. Só uma porção de Diabos é capaz de promover nossas desgraças terrenas. [...] Só que, deste modo, com tantos Diabos em nós, jamais chegaremos a bem-estar nenhum” (KAFKA, s/d ; p. 83-84). Na literatura, portanto, não há lugar para encontrar-se com Deus, senão para confrontá-lo. O perigo está em divinizá-la, torná-la artigo de fé ou de um conhecimento metafísico acerca do ser humano e do mundo. Essa função cai bem para a Teologia, mas parece ferir a natureza da Literatura.

Nada desprezível é o fascínio que os temas religiosos exercem sobre os escritores, análogo ao fascínio que a literatura exerce sobre os teólogos. Foi um teólogo, aliás, que cunhou o termo “teopoética”, o mais abundantemente utilizado nos últimos anos para designar as relações entre Teologia e Literatura. Em síntese, o conceito de Teopoética pode ser definido assim:

A *Teopoética* [...] consiste em um novo ramo de estudos acadêmicos voltados para o discurso crítico-literário sobre Deus, no âmbito da Literatura e da análise Literária, a partir da reflexão teológica presente nos autores. Trata-se de análises literárias efetivadas por meio de uma reflexão teológica e de um diálogo interdisciplinar possível entre Teologia e Literatura. (FERRAZ, 2008, p. 19).

Mas a Teopoética carece ainda de uma metodologia específica. Seu surgimento se deve a Karl-Josef Kuschel, autor de *Os escritores e as escrituras*, no qual se estabelece a tensão ente a crítica estético-literária à religião e a crítica religiosa à estética literária. As obras de

Kafka, Rilke, Hesse e Mann são o ponto de partida para a discussão, cujo objetivo é dar respostas teológicas às questões propostas pela literatura, ou, nas palavras de Kuschel, investigar “a questão da estilística de um discurso sobre Deus que pareça atual e adequado” (KUSCHEL, 1999, p.31). Para ele, a poesia pode ser um caminho de retorno para um discurso coerente e atual sobre Deus, do qual a teologia parece ter se afastado. Como os discursos teológicos tradicionais não dão conta de responder aos anseios dos escritores, eles próprios desenvolvem novos amálgamas espirituais, muitas vezes através da imbricação de diversas experiências artísticas e de variadas expressões religiosas. É o caso de Kafka e Rilke, por exemplo, que criaram, cada um a seu modo, o próprio mundo religioso. Em Mann e Hesse essa recriação do religioso se manifesta com uma roupagem ética. Para Kuschel, a literatura, portanto, proporciona uma crítica ao autoendeusamento comum à modernidade. Em suma: “O falar sobre Deus tem nos escritores a função de um autoconhecimento realista do ser humano acerca de suas possibilidades e esperanças e acerca dos enganos a que ele mesmo se submete” (KUSCHEL, p. 217).

Exercendo o ofício teológico, Kuschel propõe três soluções metodológicas. A Teologia pode utilizar o *método confrontativo* e se afastar da literatura, refutando-a e reprimindo-a; ou pode utilizar o *método da correlação*, ao oferecer respostas teológicas aos questionamentos existenciais dos escritores. Assim, a teologia não se veria em confronto, mas em relacionamento íntimo com a arte, com a qual manteria diálogo aberto e franco. Como terceira via, aparece o *método da análise estrutural*. Trata-se de procurar correspondências entre teologia e literatura, inclusive em textos de conteúdo não-religioso, embora ainda se priorize o enfoque teológico.

Apesar de ter se firmado no último decênio como disciplina acadêmica em universidades públicas e privadas, na prática a Teopoética não é tão interdisciplinar assim, pois sugere que a teologia tenha o dever de corrigir as incongruências da literatura. Constitui-se como via de mão única do teológico ao literário.

De fato, ainda é maior o número de teólogos que se arriscam em Literatura que de estudiosos da Literatura que se disponham a seguir o caminho inverso. No Brasil, os pioneiros dos estudos da interface teológico-literária são teólogos de ofício. O padre católico Antonio Manzatto tornou-se um expoente da área com *Teologia e Literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. Como avisa o subtítulo, o enfoque é predominantemente teológico e a antropologia serve como ciência de apoio para encontrar

respostas na literatura. Manzatto enxerga literatura como essencialmente voltada para o ser humano: uma arte antropocêntrica. Uma perspectiva fortemente marcada – como vimos no capítulo anterior – por conceitos do século XIX.

O autor busca encontrar “a ideia de homem” veiculada nas obras de Jorge Amado (MANZATTO, 1994, p.10). O conteúdo da análise que se apresenta no livro é, portanto, ontológico, ou ontoteológico, já que a “ideia de homem” revela a “ideia de Deus”. A abordagem é por isso só problemática, uma vez que, de acordo com as mais recentes teorias, pouco interessa o que são as personagens e sim sua função na narrativa. Tem-se, de um lado, teologia contemporânea de alto nível, aberta ao diálogo com as múltiplas expressões da cultura; de outro, deficiência nos temas atinentes à teoria literária. Antonio Carlos de Melo Magalhães, teólogo protestante, verifica outro problema. Segundo ele, a obra de Manzatto “dá a nítida impressão de que a teologia já tem suas soluções, suas respostas estabelecidas, precisando somente de uma melhor e mais eficaz mediação de suas verdades, tendo neste caso a literatura como interlocutora privilegiada” (MAGALHÃES, 1997, p. 37).

Mas, de certo modo, a abordagem de Manzatto representa um avanço. Em 2007, na conferência anual da ALALITE (Associação Latino-Americana de Literatura e Teologia), acontecida no Rio de Janeiro, ele situou a relação entre os dois campos de saber em condição de igualdade:

[...] a literatura não é serva da teologia, assim como as ciências ou as outras artes não o são. Mesmo que a filosofia tenha sido assim considerada em determinada época, há um consenso teológico de que não é assim. Filosofia e ciências não precisam da teologia para existir ou se afirmar, e o mesmo se dá com as artes e, no nosso caso específico, com a literatura. Por isso não considero a teologia como superior às ciências ou à literatura. O discurso de superioridade, fundamento de autoritarismos e arbitrariedades, sempre ronda a teologia, talvez devido à sua relação com as coisas do onipotente ou, mais provavelmente, com estruturas eclesiais. (MANZATTO, 2007, p. 6)



Ademais, o teólogo fala de seu lugar específico e reconhece sua incapacidade para realizar a devida aproximação entre teologia e literatura. A parcialidade no enfoque, diz ele, é deliberada, pois sua especialidade não é a Literatura:

O discurso teológico não é melhor ou pior que o discurso literário: eles são diferentes na sua caracterização e, mesmo se existem entre eles proximidade conatural e semelhanças importantes, permanecem diferentes. Meu projeto sempre foi o de fazer teologia; não é uma questão de superioridade, mas de interesse. Não penso que teologia seja melhor ou mais importante que a literatura, nem mais prazerosa ou essencial. Mas sou teólogo, não literato, e meu trato com as palavras, com a linguagem, com as imagens, não é a do artista da literatura. O rol de meus pecados não cessa de aumentar! Reconheço que há outros que podem trabalhar diferentemente, juntando o talento artístico com a competência teológica, mas esse não é o meu caso.

Exatamente por isso, considero-me incompetente para propor um verdadeiro diálogo entre teologia e literatura. Tentei argumentar sobre a importância que a literatura tem ou pode ter para a teologia, inclusive em termos de método. Tentei também enxergar certo interesse da literatura pela teologia e pela religião, mas a importância que a reflexão da fé pode ou deve ter para a arte das letras não me cabe afirmar, mas é de competência dos literatos. Para que haja diálogo é preciso haver interesse. Penso que a literatura pode se interessar pelas coisas da fé, até porque se trata de ato humano o de crer, mas não me cabe impor-lhe esse interesse. (MANZATTO, 2007, p. 6-7)

Como, então, a Literatura pode aceitar o desafio de se embrenhar por selva tão perigosa? Penso que somente através dos aportes da

Literatura Comparada<sup>40</sup> tal tarefa seja realizável, pois eles sugerem uma balança mais equilibrada, verdadeiramente interdisciplinar. O pesquisador cujos estudos mais se aproximam desse ideal é José Carlos Barcellos.<sup>41</sup> Em *O Drama da Salvação*,<sup>42</sup> Barcellos recorre a teóricos das duas áreas para levantar questões metodológicas. Passando por São Tomás de Aquino, Hans Urs Von Balthasar, Pie Duployé e Antonio Manzatto, ele chega a dois ensaios de Ernst Josef Krzywon, publicados na revista alemã *Stimmen der Zeit* entre 1974 e 1975. A originalidade de Krzywon está em propor uma “teologia da literatura (*Literturtheologie*) como parte da ciência da literatura (*Literaturwissenschaft*) – e não da teologia, note-se bem –, em paralelo com outras disciplinas literárias” (BARCELLOS, 2008, p.127). A proposta, assumida por Barcellos como compatível com a sua própria, é resumida nos seguintes termos:

[...] o estudo do texto literário como instrumental fornecido pela hermenêutica literária tendo em vista apreender e avaliar criticamente seus possíveis sentidos teológicos.

[...] A teologia da literatura estudaria precisamente a convergência entre a competência lingüístico-literária e a competência teológica, ambas entendidas em termos ideais, numa competência teológico-literária também ideal. (BARCELLOS, p. 129-131)

Apesar da pertinência metodológica, insisto na necessidade de um aprofundamento interdisciplinar. A interdisciplinaridade, aliás, foi

---

<sup>40</sup> Adotamos aqui o conceito de Literatura Comparada proposto Tânia Franco Carvalhal: “[...] uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto central, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, uma maneira específica de interrogar os textos literários, concebendo-os ou não como sistemas fechados em si mesmos, mas na sua interação com outros textos, literários ou não” (Cf. CARVALHAL, Tânia F. “Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar” In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 1. Niterói, RJ: Rocco, 1991, p. 13).

<sup>41</sup> O êxito de Barcellos se deve em grande parte a sua dupla formação: após ter trilhado o percurso da Literatura (bacharelado, licenciatura e doutorado em Letras pela USP), enveredou-se pelo caminho correspondente na Teologia (bacharelado, mestrado e doutorado em Teologia pela PUC-RJ). Ajudou a fundar a ALALITE em 2007. Faleceu em 14 de fevereiro de 2008.

<sup>42</sup> Ver também: BARCELLOS, J. C. *Literatura e espiritualidade: uma leitura de Jeunes Anées de Julien Green*. Bauru: EDUSC, 2001.

definida por Barthes como algo muito mais complexo do que a mera convergência de ciências distintas:

A interdisciplinaridade, de que tanto se fala, não está em confrontar disciplinas já constituídas (das quais, na realidade, nenhuma consente em *abandonar-se*). Para se fazer interdisciplinaridade não basta tomar um “assunto” (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio eu, um desses objetos. (BARTHES, 2004, p. 102).

Muito embora seja possível o contato entre Literatura e Teologia Cristã, acredito que para fins de estabelecimento de uma disciplina acadêmica ou linha de pesquisa seria mais fortuito o abandono dessa equação e a adoção de uma terminologia mais apropriada, que abarcasse outras vertentes. “Literatura e Religião”, talvez. Ou mesmo o binômio “Literatura e Espiritualidade”, proposto por Barcellos. Essa atitude abriria as portas para o diálogo da Literatura com outras expressões religiosas além da teologia cristã institucionalizada, de acordo com os parâmetros expostos por Henry Remak:

Comparative literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts (e.g., painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, the social sciences (e.g., politics, economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the other. In brief, it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with

other spheres of human expression.  
(REMAK, 1961, p. 3)<sup>43</sup>

A Literatura Comparada pressupõe a necessidade de valorizar os intertextos. Desde que foi aplicada por Julia Kristeva, em 1966, a noção de intertextualidade tem permeado os estudos literários, de modo que precisa ser uma das peças da engrenagem dessa pesquisa. Carvalhal explica em poucas palavras a teoria de Kristeva:

No ensaio “Le mot, le dialogue et le roman”, a intertextualidade, cunhada e difundida por Kristeva, é explicada como uma propriedade do texto literário, que “se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto”. Para ela, “em lugar da noção de intersubjetividade se instala a de intertextualidade e a linguagem poética se lê, ao menos, como dupla”. A teoria do texto se fundamenta logo em três grandes premissas: a primeira, “que a linguagem poética é a única infinitude do código”, depois, que o texto literário é duplo: “escrita/leitura” e, finalmente, que o texto literário é “um feixe de conexões”. Isto posto, temos o texto como “diálogo de várias escrituras”, e o que era antes entendido numa relação individual (intersubjetiva) passa a ser coletivizado, ou seja, as relações são estabelecidas no conjunto dos textos. Desse modo, o texto ressalta sua natureza heterotextual, sendo penetrado de alteridade, constituído de outras palavras além das próprias. (CARVALHAL, 2006, p. 127)

Para Antoine Compagnon a intertextualidade é um jogo de quebra-cabeças no qual as peças nem sempre se encaixam naturalmente, através do corte, citação, enxerto, colagem. É preciso transmutar as

---

<sup>43</sup> Prefiro reproduzir acima a citação original e oferecer aqui uma possibilidade de tradução: “Literatura Comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país particular; e o estudo das relações da literatura, por um lado, e outras áreas de conhecimento e crença, tais como as artes (p.ex: pintura, escultura, arquitetura, música), filosofia, história, as ciências sociais (p.ex: política, economia, sociologia), as ciências, religião, etc, por outro lado. Em resumo, é a comparação da literatura com o outro ou outros, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana” [Tradução própria].

peças, pervertê-las, criá-las de novo; superar os conflitos e contradições ou mesmo ressaltar os contrários e espaços vazios. *Acomodar a e apropriar-se de* constituem, então, os fundamentos do texto – de qualquer texto –, sempre entendido como *reescritura*. (COMPAGNON, 2007, p. 33).

Em suma, todo texto se constitui como montagem, como composição de partes fragmentárias, nem sempre complementares, das quais surge uma terceira via. A terceira margem da relação Literatura–Teologia (Literatura–Religião), contudo, não se resume ao estabelecimento de conexões, correspondências, correlações e convergências. Em última análise, é mister assumir que a tensão entre Literatura e Teologia talvez seja insuperável. Da dessemelhança entre as áreas poderá surgir um diálogo *inter-artes* legítimo, capaz de sustentar as diferenças sem consolidá-las numa mesma massa comum. Esse processo permitirá que sejam questionadas soberanias e diluídas figuras de autoridade outrora irrevogáveis, como o autor no tecido narrativo e o próprio Deus nos meandros teológicos.

### 3. QUE DIABO DE DEUS É ESSE? <sup>44</sup>

*“Não haver Deus é um Deus também”  
Fernando Pessoa*

Mitologias fundacionais sobre gêmeos estão presentes em formas variadas, seja na cultura greco-romana, seja na cultura afro-brasileira. O culto a divindades gêmeas está ligado, em geral, a rituais de fertilidade e à busca da imortalidade. No catolicismo popular há santos gêmeos ainda hoje venerados pelos fiéis: Cosme e Damião, Crispim e Crispiniano, Gervásio e Protásio. Na mitologia judaica Esaú e Jacó são os primeiros gêmeos de quem se tem notícia. No mundo greco-romano encontramos Eros e Antero, Tánatos e Hipno, Júptier e Juno, Castor e Pólux, e os famosos Rômulo e Remo, cujo mito rememora a fundação de Roma. <sup>45</sup>

Na Literatura, como na mitologia, o tema da fraternidade é tão recorrente quanto curioso. O mais famoso romance sobre o assunto na literatura brasileira é *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. A história do ciúme e da tensão entre gêmeos que, embora ligados por laços familiares, se situam em polos opostos. Nesse sentido, ao comentar esse romance e também *Pedro e Paula*, de Helder Machado, e *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, Raul Arruda Filho constata:

---

<sup>44</sup> O título deste capítulo - e também desta dissertação – foi colhido de uma declaração de José Saramago à agência de notícias espanhola EFE, em agosto de 2009, por ocasião do lançamento de *Caim*: “Dios no es de fiar. ¿Qué diablos de Dios es éste que, para enaltecer a Abel, desprecia a Caín?”. A frase, dita numa entrevista, provocou alvoroço da imprensa e grande polêmica religiosa.

<sup>45</sup> Sérgio Medeiros, escritor avesso às cosmogonias cristãs, relata, via Levi-Strauss, a ocorrência de antigas mitologias em torno de gêmeos “filhos do mesmo pai ou de pais diferentes, seja porque a mãe se relacionou com dois homens ou com um homem e um animal”. A imagem, que corresponderia à bipolaridade brancos-índios, decorre das estruturas bipartidas desenvolvidas socialmente, nas quais, contudo, “as partes, porém, não são iguais, uma é sempre superior à outra. É o que acontece com os gêmeos míticos: eles são diferentes entre si, um agressivo, o outro pacífico; um forte, o outro fraco; um inteligente e hábil, o outro desajeitado e tonto etc” (MEDEIROS, Sérgio. <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=3666>). Essas partes poderiam representar, inclusive, dois modos de conceber o mundo existente, duas explicações para uma origem perdida. A presença de uma parte (os índios, por exemplo) reclama a presença da outra (os brancos), que lhe é incorporada.

[...] o instinto fratricida, desde os primórdios civilizatórios, na Grécia antiga, costuma reiterar as mesmas queixas, os mesmos ressentimentos, a eterna dor de competir contra um adversário que se esconde nos sentimentos repetitivos que motivam a rivalidade. Infelizmente, não é possível ser bem sucedido quando o inimigo é visualizado na imagem refletida pela lâmina do espelho. (ARRUDA FILHO, 2008, p. 285)

Numa aproximação contemporânea, ao tratar do arquivo, Derrida afirma que “tudo seria simples se houvesse um princípio ou dois princípios. Tudo seria simples se a *phúsis* e cada um dos seus outros fizessem um ou dois”. Antes que seja possível concordar com a assertiva do filósofo, ele trata de desfazê-la: “Ora, isso não ocorre, como já o suspeitávamos há muito tempo, mas vivemos esquecendo. Há sempre mais de um – e mais ou menos que dois. Tanto na ordem do começo, como na ordem do comando”. (DERRIDA, p. 11-12). Creio que seja possível deslocar as palavras de Derrida de seu contexto original para aplicá-las à complexa permuta de identidades ficcionais que se estabelece no *Evangelho* e em *Caim*, romances nos quais personagens bíblicos são reinventados, aparecendo a personagem Deus como a mais importante em ambos, embora não desempenhe a função de protagonista solitária. Ao seu lado estão Jesus, Caim, o Diabo e muitas outras figuras bastante conhecidas. Tomo os dois livros, metaforicamente, à semelhança daqueles gêmeos desiguais: representam dois inícios, duas partes, duas metades; se apresentam como mais de uma obra, embora sejam, na verdade, mais ou menos do que duas, como nas diabólicas e pastorais palavras do *Evangelho*:

Sim, se existe Deus, terá de ser um único Senhor, mas era melhor que fossem dois, assim haveria um deus para o lobo e um deus para a ovelha, um para o que morre e outro para o que mata, um deus para o condenado, um deus para o carrasco [...]. (EVANGELHO, p. 233)

Como consequência da análise dos romances, considero – agora de maneira mais explícita – a relação autor-personagem como portadora de certa qualidade de *geminção*. As duas instâncias desenvolvidas paralelamente na narrativa sofrem processo de grupamento por meio da infusão da ideologia religiosa de Saramago na caracterização da personagem Deus. Saramago e Deus são obviamente diferentes entre si, mas se manifestam como duplos, como gêmeos desiguais, mitologias correspondentes no contexto dos romances, tão divergentes e complementares quanto Apolo e Dioniso: deuses em crepúsculo.<sup>46</sup>

### 3.1 DEUS E O DIABO N’O *EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*

O título “*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*”, segundo o ensaio *A estátua e a pedra*, teria calhado a Saramago quase por engano, em 1987:<sup>47</sup>

Quer dizer, eu tive uma, não é uma alucinação, não, não vamos pôr a questão assim, eu tive

---

<sup>46</sup> Vale a pena citar a parte que remete aos gêmeos no ensaio de Gilles Deleuze sobre os escritos apocalípticos de D.H. Lawrence: “O mundo pagão não era feito só de conjunções vivas; comportava fronteiras, limiares e portas, disjunções, para que algo passasse entre duas coisas, ou para que uma substância passasse de um estado a outro, ou se alternasse com um outro, evitando as misturas perigosas. Os gêmeos têm precisamente esse papel de disjuntores: senhores dos ventos e da chuva, porque abrem as portas do céu; filhos do trovão, porque fendem as nuvens; guardiões da sexualidade, porque mantêm a distância por onde se insinua o nascimento e fazem alternar a água e o sangue, esquivando o ponto mortífero em que tudo se misturaria sem medida. Os gêmeos são, pois, os senhores dos fluxos, de sua passagem, de sua alternância e disjunção. Por isso o Apocalipse precisa mandar matá-los e depois fazê-los subir ao céu, não para que o mundo pagão conheça sua própria desmedida periódica, mas para que a medida lhe venha de fora como uma sentença de morte” (DELEUZE, p. 58)

<sup>47</sup> Saramago oferece outra versão mais resumida do ocorrido em entrevista a Juan Arias: “*O Evangelho segundo Jesus Cristo* surgiu-me de uma ilusão de ótica, em Sevilha, estando eu a atravessar uma rua, a da Campana, para a Sierpes, onde há uma banca de jornal. Ao passar, li em português (em Sevilha, imagine): ‘O Evangelho segundo Jesus Cristo’. Juro que o li. Continuei a caminhar, depois voltei atrás e, nem evangelho, nem Jesus Cristo, nem nada que o valha. Naquela confusão de títulos da vitrine, eu tinha lido “O Evangelho segundo Jesus Cristo”. Depois pensei: isso é um disparate. Foi exatamente assim” (ARIAS, 2003, p. 54).



simplesmente uma ilusão de óptica. A outra hipótese é que Deus tenha querido que eu escrevesse este livro e portanto colocou ali miraculosamente, foi um milagre, as letras que depois desapareceram. Dá vontade de dizer que, se Deus quis, deve ter-se arrependido depois.<sup>48</sup>

Anos mais tarde, anotações em um caderno deflagrariam uma intenção mais séria de reescrever a história de Jesus:

Bolonha, 12 de abril de 1989, de manhã, pinacoteca, evidência súbita, iluminação, deslumbramento quase, a história encontrou seus pontos de apoio e ligação. [...] Jesus tem um encontro com Jeová que lhe revelará o futuro, não apenas o seu próprio, mas também o da religião que será fundada na morte necessária do mártir. Jesus recusa esse papel e foge. A história a contar será então a de uma longa mas não interminável fuga. Os milagres serão operados por Jeová à frente de Jesus para o forçar a aceitar a proposta. (SARAMAGO *apud* LOPES, 2010, p. 120)

A nomenclatura do romance advém de quatro obras presentes no cânon bíblico: Mateus, Marcos, Lucas e João, os quais representam um gênero abrangente, um esquema aberto, dentro do qual se encontram diversos gêneros menores. Esses evangelhos foram desenvolvidos a partir da estrutura dos encômios do mundo antigo. Contudo, não são relatos preocupados com a fidelidade histórica, antes, formam narrativas desenvolvidas com a habilidade necessária para dar razão a assuntos doutrinários que interessavam aos primeiros cristãos. Como já mencionei, um evangelho é um tipo de biografia de conteúdo mítico-cultural, como muitas outras escritas durante o mesmo período, mas tem como elemento distintivo a intenção de apresentar aos leitores uma imagem divinizada de Jesus. Entretanto, conforme alerta o exegeta alemão Klaus Berger:

Assim como não existe “o” esquema da biografia antiga, tampouco pode ser demonstrado “o”

---

<sup>48</sup> SARAMAGO, J. <http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=501> [grifo meu]

gênero literário “evangelho”, a não ser pela característica geral de que se trata de uma tradição narrativa sobre Jesus. Mas para cada evangelista em particular o gênero pode ser descrito de novo. (BERGER, 1998, p. 321)

Berger ressalta ainda, comparando textos de Plutarco ao Novo Testamento, um traço comum entre as *biografias* e os *evangelhos*: enquanto a biografia revela o herói “sucessivamente, pela apresentação dos atos, a essência escondida (o caráter) da pessoa”, nos evangelhos “a essência é de natureza divina” (BERGER, 1998, p. 316). Assim, os evangelhos seriam, em última análise, biografias mitológicas, cuja preocupação central é atribuir origem divina ao herói.

Mesmo que seja impossível identificar o esquema predominante, diversos modelos literários influenciaram os evangelistas, dentre eles a épica grega. O Evangelho de Marcos foi composto a partir de imitações conscientes de eventos, personagens e padrões narrativos da *Ilíada* e da *Odisseia*. No século primeiro, os textos de Homero serviam para fins didáticos, tornado-se basilares para a cultura grega. Se levarmos em conta que o grego é a língua original do Novo Testamento e que os evangelistas provavelmente tiveram contato direto com a literatura homérica, não seria exagero dizer que eles repetiram muitas de suas fórmulas.<sup>49</sup>

Essas averiguações atestam a hipótese de Octavio Paz de que “na Grécia a épica é, simultaneamente, teogonia e cosmogonia e constitui o sustentáculo comum do pensamento filosófico e da religião popular” (PAZ, 2006, p. 62). Continuador dessa tradição, o gênero literário evangelho se presta à propaganda político-religiosa. Saramago o toma para, através da escritura romanesca, romper com a épica e desestabilizar a mitologia cristã. Ainda segundo Paz, entende-se que o romance, desde Cervantes, é a “épica de uma sociedade que se funda na crítica... um juízo implícito sobre essa mesma sociedade” (PAZ, p. 71). Destroçadas as bases da épica e do Cristianismo canônico, o romance

---

<sup>49</sup> Para Dennis MacDonald, “Marcos encontrou na morte de Heitor e no resgate de seu corpo o protótipo para sua narrativa da paixão” (MACDONALD, 2000, p. 105).

assume sua função de questionar também a figura do herói.<sup>50</sup> Nem Odisseu, nem Jesus. Nem os deuses do Olimpo, nem o Deus do Novo Testamento resistem a esse impulso. Para Paz, o romance difere da épica pelo menos em três aspectos:

O romance é uma épica que se volta contra si mesma e que se nega de uma maneira tríplice: como linguagem poética, consumida pela prosa; como criação de heróis e de mundos, aos quais o humor e a análise tornam ambíguos; e como canto, pois aquilo que a sua palavra tende a consagrar e a exaltar converte-se em objeto de análise e no fim das contas em condenação sem apelo. (PAZ, pp. 71-72).

Bertrand Westphal está correto ao afirmar que, apesar do título promissor, o romance em tela não propõe grandes mudanças estruturais em relação ao cânone (WESTPHAL, 2002, p. 192). E, de acordo com Vera Bastazin, no *Evangelho* encontramos “uma sequência textual que remonta à construção da personagem ficcional através de um percurso, no qual estão presentes todas as etapas relativas à caracterização do herói mítico” (BASTAZIN, 1999, p. 26). Qual seria, então, o mérito da obra se, do ponto de vista estrutural e da construção das personagens, pouco faz além de repetir modelos conhecidos?

Desde as epígrafes, é no conteúdo, e não na forma, que o *Evangelho* demonstra sua força. A citação do Evangelho de Lucas 1.1-4, simultaneamente, insere o autor na tradição dos Evangelistas e o afasta dela. Acomodada na página, esta marca à primeira vista ingênua provoca no leitor uma reação de benevolência, dada a continuidade com o universo religioso que traz consigo. A frase que subverte o sentido vem a seguir: “Quod scripsi, scripsi”, segunda epígrafe, é a resposta de

---

<sup>50</sup> A implosão do herói épico nos romances de Saramago é atestada por ele mesmo: “[...] nos meus livros não há heróis, não há gente muito formosa, nem sequer as mulheres, porque como eu não as descrevo, o leitor pode ter uma imagem que entender das personagens femininas, mas o que eu não digo é que eles são muito formosos ou que são muito isto ou que são muito aquilo, enfim estão ali, dou ao longo do livro duas ou três ou quatro características físicas das personagens mais importantes, mas nada de descrever metodicamente e minuciosamente o rosto a altura a figura o gesto, nada, o leitor trata disso”. (SARAMAGO, <http://www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=501>)

Pôncio Pilatos aos sacerdotes que pediram para que não escrevesse “Jesus Nazareno, o Rei dos Judeus” no capítulo 19 do Evangelho de João. Assim, o evangelista português se mistura com uma das personagens mais marginalizadas da tradição cristã e as epígrafes prenunciam o sentido polêmico, satírico, paródico do texto. À semelhança do que Compagnon observa na dupla epígrafe do *Dictionnaire des Idées Reçues*, de Flaubert, “fazendo o jogo da epígrafe”, Saramago “dá sua alfinetada” (COMPAGNON, 2007, p. 121). Exporá sua versão dos fatos, e talvez o faça não como um evangelista, mas como um Pilatos, ironicamente, conforme assinala Conceição Flores:

Saramago abre o seu *Evangelho* respaldado, ironicamente, em palavras de outros. As palavras de Lucas e Pilatos funcionam como argumentos irônicos para esse novo “evangelista” – assim se intitula o narrador ao longo da narrativa –, que também não conheceu Jesus, mas cujas palavras se manterão, independentemente de críticas e comentários negativos. O mentor das falas é a autoridade de quem emanam as palavras, o que significa que Saramago, ao escrever um novo *Evangelho*, passados que foram dois milênios, dirige-se aos homens de boa vontade, leitores de ficção, público ávido de boas novas. (FLORES, 2001, p. 50)

Tão importante quanto os elementos pré-textuais, o primeiro capítulo se desprende do romance com a mesma força que o sustenta. O narrador passa da imobilidade de uma gravura de Albertch Dürer<sup>51</sup> aos gestos e olhares das personagens, que parecem estar em suspenso. Por isso mesmo, o romance é um exemplo de tradução intersemiótica, especialmente pela narração imagética contida nesse capítulo. Opinião

---

<sup>51</sup> Salma Ferraz argumenta que “No caso de Dürer (1471-1528), apesar de não podermos afirmar as intenções de Saramago, avançamos a hipótese de que o fato desse pintor, através de sua perícia técnica, transfigurar em suas telas as angústias e necessidades do ser humano, ressaltando nas mesmas o contraste entre a fé e a razão, temas que, afinal, estão presentes de forma contundente em *EJSC*, teria levado o autor a colorir sua letra, com as cores da paleta daquele pintor. Teríamos assim, uma homenagem da escrita ao artista, considerado um dos maiores pintores alemães”. (FERRAZ, 1999, p. 27)

semelhante tem Leyla Perrone-Moisés, para quem a solidez estrutural permite que texto e imagem permaneçam em constante diálogo:

O primeiro capítulo, a descrição de uma gravura de Dürer representando o desenlace dos acontecimentos que serão narrados, dá o tom trágico do relato e contém, não apenas as personagens principais, mas também os objetos que aparecerão ao longo da história, como elementos reais e simbólicos de seu entorno. Esse primeiro capítulo é, assim, tanto a chave, no sentido musical do texto, como a paleta, no sentido plástico do mesmo. Esse mesmo quadro, aqui imóvel, ganhará vida e movimento no último capítulo. (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 248)

No *Evangelho*, Jesus é a personagem principal. Seus destinos incertos e imprecisos são capazes de produzir surpresa no receptor do texto. Ao transpor sua personagem de modelos anteriores, a partir da documentação canônica, Saramago desconstrói o modelo dado para, depois, recriar outro muito diferente, através de um ajuste interno das relações da personagem central com as demais personagens e, conseqüentemente, da função destas no enredo, pelo que podemos concordar com a percepção de Harold Bloom sobre o romance, segundo a qual “a glória do Evangelho de Saramago é Jesus, que me parece humana e esteticamente mais admirável do que qualquer outra versão de Jesus da literatura do século que agora finda” (BLOOM, 2001; pp. 162). Há, também, uma mudança de foco em comparação com outros romances do autor, como sugere Salma Ferraz:

No ESJC, o autor trabalha, pelo contrário, com pessoas conhecidas há séculos na história oficial do cristianismo e pela própria História, mas mantém sua opção ideológica clara e inquestionavelmente ao lado dos párias, dos pecadores milenarmente rejeitados e discriminados, construindo um evangelho em que prioriza alguns protagonistas que são considerados anti-heróis, como Madalena e o Diabo. (FERRAZ, 2003, p. 158)

O narrador do *Evangelho* não cessa de produzir imagens que remetem à imbricação de uma personagem em outra, remetendo a uma espécie de Trindade profana. Ao contrário do Credo Apostólico, documento fundamental do cristianismo primitivo que afirmava a fé em Deus-Pai, em Jesus Cristo e no Espírito Santo, a trindade proposta por Saramago contém outras pessoas: Jesus, Deus e o Diabo.<sup>52</sup>

Segundo Paul Tillich, a palavra *trinitas* passou a integrar o léxico cristão com Tertuliano, incluída numa fórmula bastante complexa: “Preservamos o mistério da economia divina que dispôs a unidade em trindade, Pai, Filho e Espírito Santo, três não em essência, mas em grau, não em substância, mas em forma” (TILLICH, s/d, p. 55). A base da doutrina trinitária é a união hipostática das três pessoas divinas. Assim resume Tillich: “temos na trindade três faces, três semblantes, três expressões características da divindade” (TILLICH, s/d, p. 56). A ideia favorece a aplicação do conceito de *perichoresis*, cunhado por João Damasceno, no século IV d.C. Trata-se da interpenetração cíclica das pessoas da trindade, como num carrossel, ou numa dança em que a cada instante os parceiros mudam de lugar, realizando novas funções. É este tipo de intercâmbio que o narrador revela existir entre Deus e o Diabo:

Jesus olhou para um, olhou para o outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gêmeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos olhos ou um engano por ele induzido... (EVANGELHO, p. 388).

---

<sup>52</sup> Em *A Viagem do Elefante*, a personagem Subrho, em diálogo com o comandante português, lança a ideia de que no cristianismo não há Trindade, mas quatro pessoas: “No cristianismo são quatro, meu comandante, com perdão do atrevimento, Quatro, exclamou o comandante, estupefacto, quem é esse quarto, A virgem, meu senhor, A virgem está fora disto, o que temos é o pai, o filho e o espírito santo, E a virgem, Se não te explicas, corto-te a cabeça, como fizeram ao elefante, Nunca ouvi pedir nada a deus, nem a Jesus, nem ao espírito santo, mas a virgem não tem mãos a medir com tantos rogos, preces e solicitações que lhe chegam a casa a todas as horas do dia e da noite, Cuidado, que está aí a inquisição, para teu bem não te metas em terrenos pantanosos [...]” (SARAMAGO, 2009, p. ). Discurso semelhante está presente no *Memorial do Convento*, num diálogo entre Baltasar, Blimunda e o Padre Bartolomeu: “[...] Digo-te apenas que acredites, em quem nem eu próprio sei, mas destas minhas palavras não fales a ninguém, e tu, Baltasar, qual é a tua opinião, Desde que comecei a construir a máquina de voar, deixei de pensar nessas coisas, talvez, Deus seja um, talvez seja três, pode bem ser que seja quatro, a diferença não se nota, se calhar Deus é o único soldado vivo de um exército de cem mil [...]” (SARAMAGO, 1982, p. 172).

Destaco outro trecho lapidar, fundamental para a hipótese aqui levantada, pela qual o sentido heteronímico de Deus se firma. Jesus fica sem resposta diante de uma pergunta do Pastor, e uma voz vinda do nevoeiro, em diálogo com outra voz ainda mais misteriosa, decodifica o romance: *O Evangelho* quer que o leitor veja “Deus e o Diabo em figura própria... o parecidos que são” (*EVANGELHO*, p. 372), como no trecho a seguir:

Deus, se calado estava, calado ficou. Porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterónimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também poderia ter sido, Da Pessoa. Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entreolharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças. (*EVANGELHO*, p. 389-390)

A importância do Diabo no romance é tamanha que a “voz diabólica” de um homem possesso anuncia a Jesus o título cristológico pela primeira vez.<sup>53</sup> Dentre as muitas vozes que saem do possesso, há aquelas “com humildades falsas de mendigo”. Lembre-se que a figura do mendigo não aparece sem razão. No *Evangelho*, o mendigo é um mensageiro misterioso, mas também o Pastor e o Diabo. Mas, se o Diabo é, afinal, um heterônimo de Deus, os personagens flutuam entre si indefinidamente. Com o Diabo como herói e Deus como antagonista de Cristo, o *Evangelho* pode ser considerado “uma antiteodicéia, uma antiteopóética, uma antiépica de Deus” (FERRAZ, 2008, p. 26).

---

<sup>53</sup> O Novo Testamento aplica diversos títulos a Jesus, tais como *Filho de Davi*, *Leão de Judá*, *Emanuel*, *Messias*, e *o Cristo*. Contudo, a mais significativa dessas designações, à luz da tradição judaica, é “Filho de Deus”, nome pelo qual o possesso se refere a Jesus no *Evangelho*, revelando sua verdadeira identidade. Em Marcos 5:1-20, é também o possesso geraseno o primeiro a identificar Jesus como “Filho do Deus altíssimo”. Em Marcos 8:27-33, quando Pedro reconhece Jesus como “O Cristo”, ele responde ao discípulo: “Arreda, Satanás! Porque não cogitas das coisas de Deus, e sim das dos homens”. Tanto no *evangelho* profano quanto no sagrado, o Diabo parece ser a personagem mais capacitada para reconhecer a origem divina de Jesus. A hipótese que se desenvolve no *Evangelho* é de que o Diabo o reconhece porque é, na verdade, o alterego de Deus.

Desde o primeiro capítulo, Deus é apresentado como o idealizador de uma religião profundamente machista e opressora. Contudo, é incapaz de compreender os hábitos mais comuns de suas criaturas, como o coito de José e Maria, primeiro sinal de profanação do relato canônico (*EVANGELHO*, p 27). Se nos evangelhos a concepção de Jesus é atribuída ao Espírito Santo e resguarda a virgindade de Maria, aqui o leitor e até mesmo José não têm tantas certezas. José, aliás, será eternamente perturbado por ter deixado que as crianças de Belém fossem mortas para que seu filho fosse salvo. A culpa de José é referendada pelo Pastor, para quem as atitudes do pai definem o destino do filho, Jesus, pois “sobre a cabeça dos filhos há-de sempre cair a culpa dos pais” (*EVANGELHO*, p. 116). No desenvolvimento do romance, após a morte de José, Jesus recebe a túnica e as sandálias de seu pai, e com elas o sonho que o atormentava. Mas, se o verdadeiro pai de Jesus é o próprio Deus, não seria este o culpado do destino daquele?

De fato, é Deus o grande tentador. É ele quem não permite que Jesus escape de seu destino cruel: a crucificação. Por isso mesmo, Ferraz aponta que nesse romance Jesus não passa de uma cobaia nas mãos de Deus:

O homem moreno, de barba negra, olhos castanhos esverdeados, confirma o seu papel de cobaia nas mãos de Deus, no episódio da Barca, sem dúvida, o mais importante de todo o livro, pois ali serão selados em definitivo os destinos de Cristo, do Diabo e de todos os seres humanos, “os nascidos e os por nascer”. Ali, veremos Cristo desesperado em busca da sua verdade e da dos seres humanos, um Deus insaciável em seu desejo de sacrificar inocentes e um Diabo querendo salvar a raça humana e o próprio Salvador. (FERRAZ, 1998, p. 100).

Mas, se Deus e o Diabo são, afinal, a mesma coisa nesse *Evangelho* às avessas, é preciso perceber como a narrativa vai dando pistas de que as coisas podem não ser bem assim, de que Deus é mesmo um sanguinário, mas o Diabo é parte dele, ou melhor, Deus é um escravo do Diabo e o Diabo um escravo de Deus:



Os escravos vivem para servir-nos, talvez devêssemos abri-los para sabermos se levam escravos dentro, e depois de abrir um rei para ver se tem outro rei na barriga, e olha que se encontrássemos o Diabo e ele deixasse que o abrísssemos, talvez tivéssemos a surpresa de ver saltar Deus lá de dentro. (*EVANGELHO*, p. 241-242)

[...] imagine-se o escândalo se Pastor se lembrava de abrir Deus para ver se o Diabo lá estava dentro. (*EVANGELHO*, p. 242)

De todos os modos é impossível ao leitor fugir da ambiguidade. Somente um dado é certo: essas personagens representam as profundezas humanas, incluindo Deus e seu pseudônimo diabólico. Deus é demasiado humano: ambicioso, raivoso, irado, injusto, inseguro e malévolo. Essa imagem desconstrói a figura divina com a mesma força que inverte, em parte, a mitologia diabólica. Uma paródia que quer desestabilizar crenças e verdades e fazer com que o homem olhe para dentro de si. Talvez deus e o diabo se encontrem também lá, como sugere Fernando Segolin:

Evangelho paródico, blasfemo, inversivo, o Evangelho de Saramago arranca, no seu final, a máscara sínica que colamos na cara de Deus, e exhibe, desnudo, o homem ao próprio homem, em todo o seu poder (para o bem e para o mal), em toda a sua ambição de glória, em toda a sua capacidade de sublimação ou de destruição, mas também em toda a sua força criadora: Ele (homem) que é o Senhor do Signo, o Instaurador das Ideologias, religiões, Culturas, Civilizações, o Senhor do Mundo e o Criador dos Deuses, Humano e Divino, Divinumano, Divino Demasiado Humano. (SEGOLIN, 1999, p. 285)

O narrador-autor desse evangelho profano não se contenta em inventar deuses e diabos. Quer fazer de si também um Deus, um demiurgo. Assim se revela pelas próprias palavras, utilizando a terceira pessoa do plural, como faz Deus no *fiat* da criação: “mas, nós, sim que,

como Deus, tudo sabemos do tempo que foi, e há-de ser [...]” (*EVANGELHO*, p. 239). Essa onisciência, combinada com a ideologia que perpassa o romance parece ser um reflexo do autor (FERRAZ, 2003, pp. 151-159). Portanto, ao mesmo tempo em “que arranca a máscara signica” colada na cara de Deus, Saramago a põe sobre seu próprio rosto.

### 3.2 DEUS E(M) *CAIM*

José Tolentino de Mendonça afirma, em diálogo com Saramago, que *Caim* “é um exercício, a par dos seus grandes livros”. Afirma também que o livro é “uma narrativa que não tem a grande complexidade nem a invenção romanesca de outros romances” (TOLENTINO *apud* CASTANHEIRA, 2009, p. 21), incluindo-se aí o *Evangelho*. Embora a afirmação seja ousada e controvertida, está, ao menos em parte, correta. Saramago acrescenta tons cinematográficos ao modo de narrar e o grau complexidade talvez seja mais elevado do que o da história original, porém, a estrutura do romance é diluída pela tentativa de revisitar todo o Pentateuco. É nesse ambiente complexo mas fragmentado que a personagem entrará em confronto com Deus:

Se o *Evangelho...* era essencialmente uma abordagem – mais uma – à questão da humanidade de Cristo, *Caim* assume-se como um libelo contra Deus (grafado sempre em caixa baixa). Saramago não compreende nem tolera o Deus do Antigo Testamento, essa entidade todopoderosa que abandona as suas criaturas, lhes exige o impossível, vai «à sua vida» e regressa quando lhe apetece, é cruel, castigadora, vingativa, rancorosa e injusta. O Deus da Bíblia judaica está longe de ser uma figura simpática, mesmo à luz das interpretações feitas pelos exegetas ao longo dos séculos, tentando justificar actos aparentemente injustificáveis. Para quem acredita, o texto bíblico não se pode levar à letra. É uma linguagem simbólica, a exigir decifração.

Saramago, pelo contrário, olha para o Antigo Testamento de forma literal. Na sua grelha de leitura, simplista mas legítima, o texto bíblico é o que as suas palavras dizem, não o que elas sugerem. E o que as palavras dizem, nalguns casos, é objectivamente intolerável para um ser racional que escreva no século XXI. Tão intolerável que Saramago não se coíbe de apontar, por interposta personagem, a «maligna natureza» de Deus, além de lhe chamar louco e até «filho da puta». Acusações que formuladas no século XVI, e não no laico século XXI, lhe valeriam decerto a fogueira.<sup>54</sup>

A história de Caim e Abel foi tangenciada por Saramago em textos anteriores a *Caim*. Em *As Intermittências da morte*, o narrador afirma, sem rodeios, que “o posto de trabalho da morte seja porventura o mais monótono de todos quantos foram criados desde que, por exclusiva culpa de deus, caim matou a abel” (SARAMAGO, 2005, p. 144). No *Evangelho*, duas passagens mais longas contêm a mesma linha de argumentação. A primeira liga o relato bíblico de Caim e Abel ao tema da culpa:

A mão de Jesus levantou-se. Nenhum dos presentes estranhou que um rapaz desta idade se apresentasse a interrogar um escriba ou um doutor do Templo, adolescentes com dúvidas sempre os houve, desde Caim e Abel, em geral fazem perguntas que os adultos recebem com um sorriso de condescendência e uma palmadinha nas costas, Cresce, cresce, e vais ver como isso não tem importância, os mais compreensivos dirão, Quando eu tive a tua idade também pensava assim. Uns tantos presentes afastaram-se, outros preparavam-se já para o fazer também, perante a mal encoberta contrariedade do escriba que via escapar-se-lhe um público até aí atento, mas a pergunta de Jesus fez voltar atrás alguns que ainda

---

<sup>54</sup>SILVA, 2009, <http://www.josesaramago.org/detalle.php?id=483>.

a ouviram, O que quero saber é sobre a culpa [...].  
(*EVANGELHO*, 1991, p. 211)

A segunda passagem trata de interpretar o relato à luz de outro evento, uma oblação comunitária realizada no templo:

Por cima do Templo, a alta coluna de fumo, enovelada, contínua mostrava a toda a terra em redor que quantos ali tinham ido a sacrificar eram directos e legítimos descendentes de Abel, aquele filho de Adão e Eva que ao Senhor, naquele tempo, oferecera primogénitos do seu rebanho e as gorduras deles, favoravelmente recebidos, enquanto seu irmão Caim, não tendo para apresentar mais do que simples frutos da terra, viu que o Senhor, sem que se soubesse até hoje porquê, deles desviou os olhos e para ele não olhou. Se esta foi a causa de matar Caim a Abel, hoje podemos viver descansados, que não se matarão estes homens uns aos outros, pois todos sacrificam por igual, o mesmo, é ver como as gorduras crepitam, como as carnes rechinam, Deus, nas empíreas alturas, respira, comprazido, os odores da carnagem. (*EVANGELHO*, p. 249)

Os trechos acima antecipam o sentido que *Caim* tomaria mais tarde no corpo da obra do autor, bem resumido por Salma Ferraz, para quem “o crime de Caim é também relido pelo lado demoníaco, pois Caim é inocentado, uma vez que morreu sem saber o porquê, talvez porque tivesse ofertado a Deus frutos da terra e Deus, desde aquela época, só gostasse de gorduras, carnes e muito sangue” (FERRAZ, 1999, p. 170). Mas, avisa o narrador, o romance que se tem à mão é a “instrutiva e definitiva história de Caim a que, com nunca visto atrevimento, metemos ombros” (*CAIM*, P. 13). O relato, contudo não é tão definitivo assim, repetindo as mesmas fórmulas de romances anteriores e encetando uma caricatura de Deus que colabora para a “desdoutinação” pretendida pelo autor. Antonio Guerreiro reforça esse ponto de vista:

[...] o lugar de onde fala o narrador não é o do ateísmo nem o da resposta laica à instância religiosa. Este romance pressupõe a existência de Deus, não é a sua negação. Ou melhor, pressupõe um conceito de Deus elaborado a partir da obra divina e das suas leis. O Deus que Saramago acompanha nalguns dos seus actos de criação e dominação sobre o Mundo é um ser irascível, dramático, ciumento e furioso, capaz de provocar calamidades e fazer derramar sangue por todo o lado. Responsável, em suma, por acções terríveis – como a de reclamar de Abraão o sacrifício do seu filho Isaac – para pôr à prova as suas criaturas. Ora, este Deus vingativo e intratável não tem nada de novo, não é uma interpretação exclusiva do escritor – atravessa as grandes discussões teológicas de sempre e está pressuposto na própria ideia de que ele é o Pai e de que a Justiça divina é inflexível.<sup>55</sup>

De fato, em *Caim* Deus é o grande culpado por todas as atrocidades do mundo. Desde a primeira linha, o narrador descreve-o como demasiadamente irascível, vaidoso e corrupto. Já na cena da criação, o “senhor”, dada a inexistência de voz em suas criaturas, fica irritado e enfia-lhes a língua boca adentro. Imagem bem diferente da que consta no Gênesis, onde Deus caminha no jardim na viração do dia e tudo parece estar em harmonia.

Caim é o primeiro filho de Adão e Eva, casal expulso do Éden e que só não morre de fome porque Azael, um querubim,<sup>56</sup> lhes presta ajuda e revela que não estão sozinhos no mundo. Novamente há semelhança com o *Evangelho*, no qual há a figura misteriosa do anjo-mendigo que possivelmente teria mantido relações com Maria, a mãe de Jesus. Em *Caim*, paira a dúvida sobre um possível contato sexual entre Eva e o querubim, tanto que Adão fica perturbado pela hipótese.

---

<sup>55</sup> GUERREIRO, 2009, [www.josesaramago.org](http://www.josesaramago.org)

<sup>56</sup> Embora seja o nome Azael que conste no romance, é bem provável que se trate de uma referência a Azazel. Em Levítico 16,8-10 o nome aparece duas vezes, significando o bode emissário, isto é, aquele enviado ao deserto levando sobre si os pecados do povo. Mas Azael/Azazel também deriva de ‘ázaz (ser forte) e ‘el (Deus). Na mitologia hebraica, esse era o nome de um demônio que habitava terras desoladas. No livro apócrifo de Enoch o nome é mencionado nesse último sentido (SELMs, 1995, p. 174).

Tanto tempo sem dar notícias, e agora aqui estava, vestido como quando expulsou do jardim do éden os infelizes pais destes dois. Tem na cabeça a coroa tripla, a mão direita empunha o ceptro, um balandrau de rico tecido cobre-o da cabeça aos pés. Que fizeste com teu irmão, perguntou, e caim respondeu com outra pergunta, Era eu o guarda-costas de meu irmão, Mataste-o, Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha, Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pores à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mim e de minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse abel quando estava na tua mão evitá-lo, bastaria que por um momento abandonasses a soberba da infalibilidade que partilhas com todos os outros deuses, bastaria que por um momento fosses realmente misericordioso, que aceitasses a minha oferta com humildade, só porque não deverias atrever-te a recusá-la, os deuses, e tu como todos os outros, têm deveres para com aqueles a quem dizem ter criado, Esse discurso é sedicioso, É possível que o seja, mas garanto-te que, se eu fosse deus, todos os dias diria Abençoados sejam os que escolheram a sedição porque deles será o reino da terra, Sacrilégio, Será, mas em todo o caso nunca maior que o teu, que permitiste que abel morresse, Tu é que o mataste, Sim, é verdade, eu fui o braço executor, mas a sentença foi ditada por ti, O sangue que por aí está não o fiz verter eu, caim podia ter escolhido entre o mal e o bem, se escolheu o mal pagará por isso, Tão ladrão é o que vai à vinha como aquele que fica a vigiar o guarda, disse caim, E esse sangue reclama vingança, insistiu deus, Se é assim, vingar-te-ás ao mesmo tempo de uma morte real e de outra que não chegou a haver, Explica-te, Não gostarás do que vais ouvir, Que isso não te importe, fala, É simples, matei abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto, Compreendo o que queres dizer, mas a morte está vedada aos deuses, Sem, embora devessem carregar com todos os crimes cometidos

em seu nome e por sua causa, deus está inocente, tudo seria igual se não existisse. Mas eu, porque matei, poderei ser morto por qualquer pessoa que me encontre. Não será assim, farei um acordo contigo. Um acordo com o réprobo, perguntou caim, mal acreditando no que acabara de ouvir. Diremos que é um acordo de responsabilidade partilhada pela morte de Abel. Reconheces então tua parte de culpa, Reconheço, mas não o digas a ninguém, será um segredo entre deus e caim. Não é certo, devo estar a sonhar. Com os deuses isso acontece muitas vezes. Por serem, como se diz, inescrutáveis os vossos desígnios, perguntou caim. Essas palavras não as disse nenhum deus que eu conheça, nunca nos passaria pela cabeça dizer que os nossos desígnios são inescrutáveis, isso foi coisa inventada por homens que presumem de ser tu cá, tu lá com a divindade. Então não serei castigado pelo meu crime, perguntou caim. A minha porção de culpa não absolve a tua, terá o teu castigo. Qual, Andarás errante e perdido pelo mundo. Sendo assim qualquer pessoa me poderá matar. Não, porque porei um sinal na tua testa, ninguém te fará mal, mas, em pago da minha benevolência, procura tu não fazer mal a ninguém, disse o senhor, tocando com o dedo indicador a testa de caim, onde apareceu uma pequena mancha negra. Este é o sinal da tua condenação, acrescentou o senhor, mas é também o sinal de que estarás toda a vida sob a minha protecção e sob a minha censura, vigiar-te-ei onde quer que estejas. Aceito disse caim. Não terias outro remédio. Quando principia o meu castigo, Agora mesmo. Poderei despedir-me dos meus pais, perguntou caim. Isso é contigo, em assuntos de família não me meto, mas com certeza vão querer saber onde está Abel, e suponho que não lhes irás dizer que o mataste. Não, Não, quê. Não me despedirei dos meus pais. Então, parte. Não havia mais nada a dizer. O senhor desapareceu antes que caim tivesse dado o primeiro passo (*CAIM*, pp. 34-36).

O romance é aberto por uma epígrafe extraída do livro de Hebreus: “Pela fé, Abel ofereceu a Deus um sacrifício melhor do que o de Caim. Por causa da sua fé, Deus considerou-o seu amigo e aceitou com agrado as suas ofertas. E é pela fé que Abel, embora tenha morrido, ainda fala” (Hb. 11.4).<sup>57</sup> O livro é ironicamente denominado por Saramago de “Livro dos Disparates”, integrando a bibliografia imaginária das epígrafes de seus livros.<sup>58</sup>

Na adequação dos relatos canônicos ao romance, Saramago parece andar na esteira da “crítica das fontes”, corrente exegética que apontava, no início do século XX, continuidades e descontinuidades nos textos bíblicos. Considerava que livros bíblicos eram fruto de árduo trabalho redacional, efetuado ao longo dos anos, não por um, mas por muitos redatores. Daí o fato de as narrativas do Pentateuco não apresentarem a sequência lógica comum a outros textos de cunho literário. Assim sintetiza o exegeta Norman K. Gottwald:

As narrativas do Gênesis-Deuteronômio não se lêem com sequência homogênea, mas nos chocam pelas lacunas e contradições que não mostram o ponto de vista de uma única mente compositora. Alguns assuntos ficam simplesmente sem serem explicados (Onde Caim obteve a sua esposa?). A linha de ação é muitas vezes quebrada ou obscura (Quantas vezes Moisés sobe e desce o monte Sinai/Horeb?). Por vezes, o mesmo relato oferece informação contraditória (Quanto tempo durou o dilúvio?). De vez em quando, basicamente o mesmo incidente é repetido como se acontecesse duas ou mais vezes (Fizeram Abraão, duas vezes e Isaac, uma vez, “passar falsamente” suas esposas por suas irmãs?). (GOTTWALD, 1988, p. 25)

---

<sup>57</sup> O capítulo 11 de Hebreus, destinado a leitores judeus convertidos ao cristianismo, contém uma lista de heróis exemplares para a fé judaica e para os primeiros cristãos. Abel inicia a linhagem daqueles que “perseveraram”, embora tenha morrido.

<sup>58</sup> A invenção de títulos de livros para as frases das epígrafes dos romances é uma estratégia comumente adotada por Saramago, especialmente em anos recentes. A frase de abertura de *A Viagem do Elefante* teria sido extraída do “Livro dos Itinerários”; a de *As Intermitências da Morte* estaria no “Livro das Previsões”; a de *Todos os Nomes*, no “Livro das Evidências”; a de *As pequenas memórias*, no “Livro dos Conselhos”; a de *Ensaio sobre a Lucidez*, no “Livro das Vozes”, e assim por diante. As exceções ficam por conta de obras mais antigas. As epígrafes do *Memorial do Convento* são tomadas do Padre Manuel Velho e de Marguerite Yourcenar; as de *A Jangada de Pedra*, de Alejo Carpentier; a de *Objecto Quase*, de Marx e Engels; as de *O Ano de 1993*, de Fernão Lopes e Diderot.



O exegeta Günther Wolff interpreta o texto de maneira semelhante, antecipando em dezoito anos a releitura feita por Saramago:

[...] o castigo de Caim consiste em tornar-se igual a Abel. Por força das circunstâncias, ele é obrigado a se tornar um homem sem terra. E isto, por outro lado, é a sua salvação. Este texto mostra que o opressor, para ser aceito por Deus, precisa assumir de fato a condição de oprimido, precisa identificar-se com este para ser protegido por Deus. Somente assim Deus olhará para ele como olhou para Abel, quando aceitou sua oferta. Neste sentido, Paulo Freire diz: “A única possibilidade que tem a pequena burguesia intelectual de dar a sua contribuição ao movimento de libertação é de ter a coragem de suicidar-se, matar-se, para renascer como trabalhador revolucionário”. É o que semelhantemente acontece aqui. Caim deixa de ser opressor para se tornar igual aos que antes perseguia. Agora Caim também está na periferia da sociedade e sofre marginalização. E, nesta situação, ele é aceito por Deus (o sinal de proteção), pois tornou-se um “Abel”, um oprimido, e a este Deus dá apoio. (WOLFF, 1981, pp. 205-206)

Mas nem só da Bíblia hebraica vive Saramago. Grande parte do romance utiliza como fonte o *Livro de Nod*, obra ficcional que trata do mito dos vampiros, cuja seção inicial é “Crônicas de Caim”. No livro são relatadas, como em *Caim*, cenas do exílio de Caim, sua peregrinação, o relacionamento com Lilith, o nascimento de vampiros, etc. No romance de Saramago, Caim chega à Terra de Nod após peregrinar pelo deserto. Lá passa a trabalhar como pisador de barro e posteriormente é escolhido por Lilith para ser porteiro de seu aposento. Caim adota o nome de seu irmão, Abel, a fim de se esconder. Revela sua verdadeira identidade apenas quando se torna alvo de uma emboscada tramada por Noah, marido de Lilith. O tema do homicídio é recorrente e se torna uma tentação para Caim. Lilith o incita primeiro a matar Noah (*CAIM*, p. 69), e depois a matá-la (*CAIM*, p. 73). Mas ele recusa a sugestão da amante, pela culpa e por saber que está protegido por Deus, devido a um acordo firmado.

Saindo de Nod, Caim volta a peregrinar, ou melhor, a viajar no tempo. O narrador informa que, nesta viagem, é “como se existisse uma fronteira, um traço a separar dois países” (CAIM, p. 76). Em suas andanças, encontra personagens bíblicos oriundos do Pentateuco: impede o assassinato de Isaac por Abraão, que aconteceria a mando de Deus. Nessa cena, ao descrever a atitude de Abraão, o narrador põe em evidência a desonestidade de Deus:

Ora, enquanto sobem e não sobem, convém saber que isto começou para comprovar uma vez mais que o senhor não é pessoa em quem se possa confiar. (CAIM, p. 78)

Na manhã seguinte, o desnaturado pai levantou-se cedo para pôr os arreios no burro, preparou a lenha para o fogo do sacrifício e pôs-se a caminho para o lugar que o senhor lhe indicara, levando consigo dois criados e seu filho isaac. No terceiro dia da viagem, abraão viu ao longe o lugar referido. Disse então aos criados, Fiquem aqui com o burro que eu vou até lá adiante com o menino, para adorarmos o senhor e depois voltamos para junto de vocês. **Quer dizer, além de tão filho da puta como o senhor, Abraão era um refinado mentiroso, pronto a enganar qualquer um com sua língua bífida,** que, neste caso, segundo o dicionário privado do narrador desta história, significa traiçoeira, pérfida, aleivosa, desleal e outras lindezas semelhantes. (CAIM, p. 79) [grifo meu]

No contexto da narrativa, o episódio serve para ratificar a isenção de Caim no homicídio de Abel, pois o diálogo entre Isaac e Abraão contém a ideia de que o próprio Deus é o grande homicida e os homens só matam uns aos outros porque Ele permite. Isaac chega a prever a morte do filho de Deus, num flashback do *Evangelho*:

E se esse senhor tivesse um filho, também o mandaria matar, perguntou isaac, O futuro o dirá, Então o senhor é capaz de tudo, do bom, do mau e

do pior, Assim é, Se tivesses tu desobedecido à ordem, que sucederia, perguntou isaac, o costume do senhor é mandar à ruína, ou uma doença, a quem lhe falhou, Então o senhor é rancoroso, Acho que sim, respondeu abraão, em voz baixa, como se temesse ser ouvido, ao senhor nada é impossível, Nem um erro ou crime, perguntou isaac, Os erros e os crimes sobretudo, Pai, não me entendo com essa religião [...]. (*CAIM*, p. 82)

Outra mudança espaço-temporal e Caim, num passe de mágica, se encontra em Babel, em meio à construção de uma torre. Diante da confusão de línguas, Caim encontra um homem falante de hebraico, que lhe explica a confusão de idiomas que se instalara durante a construção da torre. A passagem no romance é relativamente curta, mas, a partir dela o narrador parece resumir o conteúdo do romance e o motivo de revisitar tantos episódios: “A história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele” (*CAIM*, p. 88). Percebe-se que o narrador pressupõe a existência de Deus, sem estar preocupado em negá-lo. *Caim* pretende demonstrar, segundo o personagem homônimo, a verdadeira face de Deus: a morte, o homicídio, a falsidade, a desgraça. Esta última atinge impiedosamente as cidades de Sodoma e Gomorra. Ao contrário do que havia prometido a Abraão, o Senhor carbonizou os culpados e os inocentes que habitavam a cidade. Se no *Evangelho* o assassinato de vinte crianças em Belém perturba Jesus,<sup>59</sup> aqui ele perturba Caim com igual intensidade:

Tenho um pensamento que não me larga, Que pensamento, perguntou abraão, Penso que havia inocentes em sodoma e nas outras cidades que foram queimadas, Se os houvesse, o senhor teria cumprido a promessa que me fez de lhes poupar a vida, As crianças, disse caim, aquelas crianças estavam inocentes, Meu deus, murmurou abraão e sua voz foi como um gemido, Sim, será o teu deus mas não foi o delas. (*CAIM*, p. 97)

---

<sup>59</sup> Conforme o seguinte trecho: “O meu pai matou os meninos de Belém, Que loucura estás dizendo, mataram-no os soldados de Herodes, Não mulher, matou-os meu pai, matou-os José filho de Heli, que sabendo que os meninos iam ser mortos não avisou os pais deles, e quando estas palavras ficaram todas ditas ficou também perdida toda a esperança de consolação” (*EVANGELHO*, p.187-188).

Não bastassem essas mortes, Caim ainda presencia o massacre de três mil homens capitaneado por Moisés no sopé do monte Sinai. A chacina tem como motivo a construção de um bezerro de ouro, que serviria de rival a Deus. E, como esse Deus astuto descrito no romance não tolera rivais, destrói tanto o bezerro quanto seus adoradores. Caim, atônito, mais uma vez considera a culpabilidade de Deus como maior que a sua própria e, além disso, resgata a figura até então ausente de Lúcifer:

Eu não fiz mais que matar um irmão, e o senhor castigou-me, quero ver agora quem vai castigar o senhor por estas mortes, pensou caim, e logo continuou, Lúcifer sabia bem o que fazia quando se rebelou contra deus, há quem diga que o fez por inveja e não é certo, o que ele conheci era a maligna natureza do sujeito. (CAIM, p. 101)

Lúcifer, Diabo, Satã, ou qualquer que seja o cognome, seria figura desnecessária no romance. Se Deus é o autor de todo o mal, não é preciso que haja alguém para lhe opor. Caim é seu opositor, apesar de ser também seu sócio num acordo fraudulento: “caim é o que matou o irmão, caim é o que nasceu para ver o inenarrável, caim é o que odeia deus” (CAIM, p. 142).

Nessa história se encaixaria bem a frase lapidar de *Grande Sertão: Veredas*: “O Diabo não há! E o que eu digo, eu for... existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 1958, p. 571). Ou melhor, o que há em *Caim* é um Diabo de Deus, demasiadamente desumano. Deus é o Diabo porque, afirma Lilith, “ninguém é uma só pessoa” e Caim é também Abel (CAIM, p. 126). A única menção a Satã acontece por ocasião da nefasta aposta firmada com Deus sobre a vida de Job, mas para Caim a destruição que assola esse homem justo tem origem na maldade divina:

O senhor não ouve, o senhor é surdo, por toda a parte se lhe levantam súplicas, são pobres, infelizes, desgraçados, todos a implorar o remédio que o mundo lhes negou, e o senhor vira-lhes as

costas, começou por fazer uma aliança com os hebreus e agora fez um pacto com o diabo, para isto não vale a pena haver deus. (*CAIM*, p. 136)

Deus e o diabo, de acordo com o narrador, não são mais que cúmplices (*CAIM*, p. 138). Mas a mulher de Job vai além e diz ao marido que Satã é “o encarregado de levar a cabo os trabalhos sujos que deus não pode assinar com seu nome” (*CAIM*, p. 140). Esse conceito, apesar de estranho ao cristianismo contemporâneo, está em perfeito acordo com a mentalidade judaica vigente na época de composição do Antigo Testamento. Antes de ser o nome próprio de um ser maligno, Satã é um verbo hebraico que significa “incomodar, atrapalhar, obstruir”. Na mitologia hebraica, Satã era um dos componentes da corte celeste e estava a serviço de Javé para testar os seres humanos. Sua atuação chega a confundir-se, de fato, com a divina, como revelam as diferentes versões sobre a inspiração de um recenseamento planejado por Davi. Enquanto em *2 Samuel 24,1* é a ira do Senhor que incita Davi a realizar o censo, em *1 Crônicas 21,1* é Satanás quem o incita a fazê-lo. Destarte, para relembrar o *Evangelho*, Satanás não passa de um heterônimo de Deus, seja na Bíblia, seja na reescritura profana.

No penúltimo capítulo do romance Caim chega a um vale onde a família de Noé constrói uma barca. Enquanto observa a construção, Deus aparece em meio a um trovão e se surpreende ao ver ali Caim, que revela saber de todas as atrocidades que o Senhor havia cometido. Deus por sua vez, revela sua intenção de destruir a humanidade com um dilúvio, do qual se salvarão apenas Noé e sua família e, devido ao acaso de ter ido parar ali naquele instante, também Caim. A intenção divina é que os tripulantes copulem a fim de que nasça uma nova humanidade, agora incorruptível. A relação incestuosa inclui até mesmo um enlace homoafetivo entre Cam e Noé, seu pai. Quando Noé descobre, amaldiçoa os descendentes de Cam, indicando, para todos os efeitos, que se alguma humanidade voltasse a existir, viria já com a marca do pecado.

A função de Caim nesse cenário é copular com as noras e com a mulher de Noé para dar-lhes filhos. Quando a mulher de Cam morre ao ser pisoteada por um elefante enquanto limpava a arca, Noé a trata de modo indigno, lançando-a no mar, o que gera a revolta de Caim. Sua vingança contra as atrocidades divinas passa então a ser realizada. Ele mata a família inteira, um a um. O narrador explica o motivo das mortes: “Caim debate-se com a sua raiva contra o senhor como se

estivesse preso nos tentáculos de um polvo, e estas suas vítimas de agora não são mais, como já Abel o tinha sido no passado, que outras tantas tentativas de matar a deus” (*CAIM*, p. 169). Mas a Deus Caim não poderia matar, tampouco arrancá-lo da sua cabeça, restou-lhe a opção de arruinar os projetos de uma nova humanidade e discutir eternamente com aquele a quem odiava, do mesmo modo que Saramago, cujo pedido angustiado vale a pena relembrar: “a este Deus não podemos arrancá-lo de dentro das nossas cabeças, não o podem fazer nem mesmo os próprios ateus, entre os quais me incluo. Mas ao menos discutamo-lo” (SARAMAGO, 2009, p. 74).

## SOBRE DEUSES E FANTASMAS

Em 19 de junho de 2010, veículos de imprensa em todo o mundo noticiaram maciçamente o falecimento de José Saramago. Sua morte, acontecida no fim de um percurso de pesquisa, deixou um vazio. Um espaço de deslocamento e desconforto que passou a ser ocupado pela presença de uma ausência.

“A morte produz *restos*”, escreve Didi-Huberman, quase como um sussurro, em seu inventário fotográfico de Auschwitz. “Alguma coisa – muito pequena, um filme”, continua ele, “resta de um processo de aniquilação”. O que restaria da morte? Da morte de milhares de judeus? De Auschwitz? “Um mundo proliferando com lacunas, com imagens singulares que, reunidas em montagem, encorajarão legibilidade, um processo de conhecimento” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 167). Somente a montagem permite abrir as imagens, condensar os fragmentos, trazer à tona uma possibilidade de memória da tragédia. Em *O que resta de Auschwitz*, Agamben confere aos restos uma potência de salvação do que se perdeu. Para ele, o que resta é o testemunho, não dos mortos, nem dos sobreviventes, mas da lacuna que ficou no lugar.

Creio que a Literatura, enquanto testemunho de uma linguagem e de uma cosmovisão, tem a capacidade de se posicionar nesse espaço vazio, de lidar com esses escombros, não apenas de Auschwitz, mas da morte como acontecimento tão irrefutável quanto irrepresentável. Sua função não é a de preencher essas lacunas, mas produzir ainda mais cortes e rupturas.

É mais ou menos nesse sentido que Maurice Blanchot, em *O Espaço Literário* evoca uma passagem dos diários de Kafka a fim de examinar a relação entre a literatura e a morte. Para ele, a morte está ligada à literatura porque representa a experiência extrema, o momento último e supremo da existência. É isto que a literatura tenta dominar pela palavra (BLANCHOT, 1992, p. 83).<sup>60</sup> Não por acaso, Drummond pergunta “E agora?” diante da iminente mas protelada morte da personagem célebre de seu poema. É por isso que Kazantzakis oferece ao seu Cristo uma chance, ainda que sonhada, de estender a vida para

---

<sup>60</sup> No trecho citado por Blanchot, Kafka afirma: “O que melhor escrevi até agora repousa na capacidade de morrer contente”.

além da cruz. É a mesma atitude que move Rilke diante da possibilidade de sua própria morte, no *Livro de horas*:

E o que seria de ti, Deus, se eu morresse?  
 Eu sou teu cântaro ( e se eu rompesse?)  
 Eu sou tua bebida (e se eu vertesse?)  
 Sou teu ofício e tua veste,  
 comigo, perdes teu sentido. (I, 275)

Nesses versos uma estranha consciência da sacralidade da morte toma conta do poeta. E aí é preciso considerar uma dimensão religiosa da morte, vide a figura do crucificado, “o mais sublime dos símbolos ainda hoje”, dizia Nietzsche em 1885-86. O crucificado que é, para Georges Duthuit, a representação máxima, no cristianismo, de uma dança macabra que se faz com “martelo, serra e cutelo”. Testemunham a esse respeito monumentos vários, que o levam a perguntar “Por que a morte teria necessidade, nas sociedades profundamente religiosas, de uma representação particular?”. Como ensaio de resposta, ele afirma:

[...] as religiões querem, portanto, manter em contato o mais estreito, até o momento propriamente insustentável no qual o organismo torna-se fétido e cozido, o sobrevivente e o desaparecido. Procurando colocar o defunto na sociedade fictícia dos ancestrais, o que conta, sobretudo, é que elas ajudam aqueles que ficam, desmantelados por um atentado cometido em algum deles, constantemente repetido e inexplicável, em reconstruir a sociedade real. (DUTHUIT, 2009, p. 239)

Para lutar contra esse cerimonial, a obra de Saramago tem o poder de unir literatura e religião sob o emblema da morte. Para ele, “a morte é a inventora de Deus. Se fôssemos imortais, não teríamos nenhum motivo para inventar um Deus”. De fato, ela é a pedra de torque de seus textos, de *Objecto Quase a Caim*, seja como fim esperado do percurso de uma vida, a exemplo de *A viagem do elefante*; seja como desejo de pervivência, revelado nas *Intermitências da Morte*; seja como uma possibilidade de recomeço, demonstrada tanto em *O Ano de 1993* quanto no conto “Coisas”. De todo modo, a morte se apresenta, sempre, como a única história possível.



É assim que ela aparece também no *Evangelho*, do começo ao fim, como a fortuna de José, de Jesus e da humanidade que virá depois dele. É a angústia insuperável de um destino previsto, sentida nas últimas linhas do romance:

[...] agora não há mais nada a fazer, é só esperar a morte.

Jesus morre, morre, e já vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima de sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tu és o meu Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim, desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. Depois, foi morrendo no meio de um sonho [...]. (*Evangelho*, p. 444)

E *Caim* é reflexão sobre o trajeto de um homem atormentado pela morte:<sup>61</sup> ela aparece mesmo como uma tentação, acompanhada, como n' *As tentações de Santo Antônio*, pelos braços da Luxúria sob a efigie de Lilith. Mais do que isso: a morte é revelada como “a verdadeira face de Deus”.

Destarte, esta dissertação está estruturada a partir de uma aproximação crítica sobre a morte. Desde a introdução, a discussão remonta um espólio filosófico conjunto, que passa por Aristóteles, Feuerbach, Freud, Nietzsche. Ainda que todos eles evoquem a “morte de Deus”, Foucault trata de explicar que em cada um a expressão adquire um sentido completamente novo:

---

<sup>61</sup> É de um fraticídio que nasce a história de Caim, o qual, segundo o conto *A Cadeira*, era “um infeliz homem de quem o Senhor desviou a face, e por isso humanamente tirou vingança de um irmão lambe-botas e intriguista” (SARAMAGO, *Objecto Quase*, 1994, p. 25).

[...] a noção de morte de Deus não tem o mesmo significado em Hegel, Feuerbach e Nietzsche. Para Hegel, a Razão toma o lugar de Deus, e é o espírito humano que a desenvolve pouco a pouco; para Feuerbach, Deus é a ilusão que aliena o Homem, mas uma vez ciente dessa ilusão, é o Homem quem vem a imaginar sua liberdade; finalmente, para Nietzsche a morte de Deus representa o fim da metafísica, mas Deus não é substituído pelo homem, e o espaço permanece vazio. (FOUCAULT, 1999, p. 85)

Pergunto, então, pelo lugar de Deus em Saramago, mais especificamente, no *Evangelho* e em *Caim*. Diria que ele é uma figura cujo rosto real jamais se perde. Diria que ele provoca ambiguidades: muitas personagens querem matá-lo, inclusive *Caim*, mas estão condenadas a discutir eternamente com aquele que é, acima de tudo – e essa é uma imagem que se repete em textos de épocas e gêneros variados – o autor e consumidor da morte.

A morte também estende seus domínios para outras instâncias. A figura do autor, por exemplo, teve seu óbito declarado desde há muito tempo. Mallarmé já havia lançado o escritor numa soberania vazia através de seus necrológios reunidos nas *Divagações*. O texto que melhor simboliza o que isso significa é uma elegia a Verlaine, cujos parágrafos iniciais sinalizam, profeticamente, as teorias desenvolvidas por um Roland Barthes ou um Foucault. Diz Mallarmé:

A tumba ama logo em seguida o silêncio.  
Aclamações, renome, a fala alta cessa e o  
soluço dos versos abandonados não  
seguirá até esse lugar de discrição aquele  
que ali se dissimula para não ofuscar,  
como uma presença, sua glória.  
(MALLARMÉ, 2010, p. 61-62)

Como Mallarmé, diria Bataille que o escritor fora reduzido, na sociedade moderna, “à paralisia da morte”. Mais tarde, o próprio Blanchot elaboraria melhor a ideia de um autor ausente e apagado, não propriamente morto, ensina-nos Agamben, mas ocupando o papel de um

morto na ordem do discurso (AGAMBEN, 2007, p. 58). Seu lugar é o de um gesto. No caso de Saramago, de um gesto que chega a ser excessivo. Um gesto que busca *pervivência* e, por isso, assume uma dimensão fantasmática.

Perseguindo esse fantasma, ou como cheguei a afirmar em alguma parte, tentando realizar a quase impossível tarefa de desenrizar a obra do autor da vida do escritor, ou de sua morte física, percorri um caminho relativamente longo por entre narrativas (auto)biográficas, até mesmo por aquelas que se disseminam para além do livro, num território midiático e virtual. Com isto, tentei aprofundar o tema do autor como ídolo na sociedade contemporânea, para realizar um caminho inverso, quase iconoclasta, na esteira de um crepúsculo dos deuses, ou melhor, das instâncias fantasmáticas da literatura. Mas voltaria agora Foucault a nos dizer, como num eco:

Pero evidentemente no basta con repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Del mismo modo, no basta con repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto por una muerte conjunta. Lo que habría que hacer es localizar el espacio dejado así vacío por la desaparición del autor, escrutar el reparto de las lagunas y de las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esa desaparición hace aparecer. (FOUCAULT, 2010, p. 17)

Como na morte do último escritor,<sup>62</sup> resulta dessa morte conjunta um estrondoso e incessante silêncio, do qual se tenta extrair algum ruído, mas de onde se ouve apenas um murmúrio esquivo, uma fala:

O que é, então? Uma fala humana? Divina? Uma fala que não foi pronunciada e que deseja sê-lo? Será uma fala morta, espécie de fantasma, inocente e atormentador como são os espectros? Será a própria ausência de toda a fala? Ninguém

---

<sup>62</sup> Referência ao ensaio “A morte do último escritor”, de Maurice Blanchot (Cf. BLANCHOT, M. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 319-326).

ousa discuti-lo, nem mesmo aludir a isso. E cada um, em sua solidão dissimulada, busca um modo próprio de torná-la vã, e é isso mesmo que ela deseja, ser vã e cada vez mais vã: é sua forma de dominação. (BLANCHOT, 2005, p. 321).

Deixando a localização desses espaços vazios em suspenso, fiz um desvio em direção ao papel do crítico no processo de interpretação desses espaços, mesmo dos vestígios desse apagamento. Identifica-se, aqui, uma tendência da crítica à mera repetição de fórmulas propostas pelo próprio autor que pensávamos estar morto. Admito que esta percepção é devedora da tese doutoral de Adriano Schwartz sobre *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. É dele a ideia de um narrador que se projeta na narrativa como um deus pagão que dirige seus leitores da maneira que pensa ser a mais adequada. A partir desse ponto de vista, tentei estabelecer a ideia de que Saramago assume um Devir-Deus, para citar Deleuze, ao se projetar ideologicamente nas personagens de seus romances. Nesse sentido, a personagem Deus em *Caim* e no *Evangelho* é elaborada a partir de um conceito prévio de ateísmo que se manifesta como uma paixão religiosa – como diria Waldecy Tenório – e, como toda paixão, é patológica, implica em sofrimento e morte.

Apixonada e patológica é também a relação que existe entre religião e literatura, cheia de dilemas e disjunções. Entre métodos e modelos, essa convivência tensionada por diversos aspectos tem o dever perscrutar as lacunas da existência. Tillich incumbiu essa tarefa exclusivamente à religião. Para ele, aliás, a religião é a dimensão de profundidade da existência humana. Mas ele pensava que a religião poderia dar respostas, juntar os cacos, preencher as lacunas. Creio que no diálogo com a literatura, o surgimento de respostas religiosas é irrelevante, até porque religião e literatura não passam de testemunhos do vazio. Em verdade, elas são metades dissímiles. Foi isso, afinal, que busquei assinalar no terceiro capítulo, ao mencionar as mitologias da fraternidade. Na Literatura e na Religião, as metades, os gêmeos, sempre estão em conflito, mas, curiosamente, em perfeita harmonia, embora não se saiba bem o que isso representa.

Voltando, enfim, ao começo desse epílogo, recordo que a relação entre literatura e religião se situa sobre os restos produzidos pela morte, no espaço inapreensível de uma ausência, da ausência de Deus, do autor, de sentido.

Ao fim só há um sussurro quase incompreensível, ou um grito solitário na rua, como demonstra brilhantemente Stephen Dedalus. Portanto, se só há agora despojos, restos e sombras, não há mais o que fazer, pois essa é a única história possível. Retenhamos, portanto, as lágrimas.

## BIBLIOGRAFIA

### I. Do autor

SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *A jangada de pedra*. Rio de Janeiro: Record, 1980.

\_\_\_\_\_. *A segunda vida de Francisco de Assis*. Lisboa: Caminho, 1987.

\_\_\_\_\_. *A viagem do elefante (conto)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *As intermitências da morte: romance*. Lisboa: Caminho, 2005.

\_\_\_\_\_. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

\_\_\_\_\_. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Caino*. Trad. Rita Desti. Milano: Feltrinelli, 2010.

\_\_\_\_\_. *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

\_\_\_\_\_. “El factor Dios” In: *Gaceta Universitaria*, octubre de 2001, p. 22.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a lucidez (romance)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *História do cerco de Lisboa (romance)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *In nomine Dei: teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Manual de pintura e caligrafia*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Memorial do Convento (romance)*. Lisboa: Editorial Caminho, 1982.

\_\_\_\_\_. *O ano de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Objecto quase (contos)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Caderno: textos escritos para blog setembro de 2008 – março de 2009*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo (romance)*. 41ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Terra do Pecado*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

## II. Sobre o autor e a obra

### a. Artigos em jornais, revistas ou periódicos científicos

BLOOM, H. “The One With the Beard Is God, the Other is the Devil” In: *Portuguese Literary & Cultural Studies* 6, p. 155-166.

DUME, Paula. “Saramago pensou em migrar para o Brasil nos anos 60; leia entrevista com biógrafo” In: *Livraria da Folha*, 18/06.2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/738748-saramago-pensou-em-migrar-para-o-brasil-nos-anos-60-leia-entrevista-com-biografo.shtml>. Último acesso em 19/08/2010.

ECO, U. “Um Blogger Chamado Saramago” In: *Diário de Notícias*, 07 de outubro de 2009. Disponível em: [http://dn.sapo.pt/inicio/opiniaio/interior.aspx?content\\_id=1382926](http://dn.sapo.pt/inicio/opiniaio/interior.aspx?content_id=1382926)

FLORES, Conceição. “As portas de abertura do Evangelho Segundo Jesus Cristo” In: *Signótica*, n. 13, pp. 47-61, jan./dez. 2001.

GIRON, Luís Antônio “Nunca andei à procura de idéias: entrevista de José Saramago”, *Revista Época*, Brasil, 31 de Outubro de 2008. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI16184-15220,00.html>. Último acesso em 05/04/2010.

GUERREIRO, António. “Percurso triunfal e algumas etapas menores” In: *Expresso n.1965, suplemento Actual*, 26 de junho de 2010, pp. 20-22.

\_\_\_\_\_. “Em nome de Deus” In: *Revista Cartaz, Jornal Expresso*, 24 de Outubro de 2009. Disponível em [www.josesaramago.org](http://www.josesaramago.org). Último acesso em 25/01/2011.

JÚDICE, Nuno. “Uma leitura de Caim” In: *Público, Caderno P2*, 26 de junho de 2010, p. 13.

MARTÍNEZ, Víctor Manuel Pérez. “El blog de autor: ¿nuevos horizontes para el Periodismo Literario en la Red?” In: *Actas del I Congreso Internacional Latino de Comunicación Social*, 2009. Disponível em: <http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/86victor.pdf>. Último acesso em 12/11/2010.



ROLIM, Michelle de O. “Memórias inventadas e vividas em José Saramago: entre a verdade e a ficção” In: *Revista Crioula*, n. 5, maio de 2009. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/edicao/05/Dossie%20-%20Michelle%20Rolim.pdf>. Último acesso em 02/01/2011.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. “A História, o Vagabundo e a Armadilha da Ficção” In: *Limites – Anais*. São Paulo: EdUSP; Niterói, RJ: ABRALIC, 1995, pp. 317-328.

SILVA, José Mario. “O Antigo Testamento segundo José Saramago” In: *Revista Ler*, n. 85, novembro de 2009. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/detalle.php?id=483>. Último acesso em 03/07/2010.

TENÓRIO, Waldecy. “A paixão religiosa de Saramago: leitura de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago” In: *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, Ano VI, n.11, 2007, pp. 295-305.

#### *b. Capítulos de livros*

ALTENBERG, Tilmann. “O pudor de Narciso: estratégia retórica e consciência meta-diarística nos *Cadernos de Lanzarote* de José Saramago” In: BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima Viegas; HOPFE, Karin (org.). *Metamorfoses do Eu: o diário e outros gêneros autobiográficos na literatura portuguesa do século XX*. Frankfurt/M: TFM, 2002, pp. 233-251.

BASTAZIN, Vera. “A construção do herói mítico em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*” In: BERRINI, Beatriz (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, pp. 25-61.

CASTANHEIRA, José Pedro. “José Saramago: “O que me vale, caro Tolentino, é que já não há fogueiras em São Domingos!” In: *Expresso*, 24 de Outubro de 2009, 1.º Caderno, página 20 e 21.

FERRAZ, Salma. “Teopoética, os estudos literários sobre Deus” In: FERRAZ, S. (org). *No princípio era Deus e ele se fez poesia*. Rio Branco: EDUFAC, 2008.

LOPONDO, L. “O proselitismo em questão: o processo de reconhecimento em *A jangada de pedra*” In: LOPONDO, Lillian (org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 2008.

OLIVEIRA, Sandi Michele de. “Whose prize is it anyway? Press coverage of the 1998 Nobel Prize-Winner for Literature”, In: CANNON, Jackie; BAUBETA, Patricia O.; WARNER, Robbin. *Advertising and identity in Europe: the I of the beholder*. Bristol: Intellect, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “O Evangelho segundo Saramago” In: BERRINI, Beatriz (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, pp. 239-258.

SEGOLIN, Fernando. “O Evangelho às avessas de Saramago ou divino demasiado humano ou o Deus que não sabe o que faz” In: BERRINI, Beatriz (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, pp. 271-285.

#### *c. Livros de entrevistas*

ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

HALPERÍN, Jorge. *Conversaciones con Saramago: desde Lanzarote*. Barcelona: Icaria, 2002.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998. [E-book]

#### *d. Biografias*

AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago: A Consistência dos Sonhos – Cronobiografia*. Lisboa: Caminho, 2008.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008

BASTOS, Baptista. *José Saramago: aproximação a um retrato*. Lisboa: Dom Quixote, 1996

CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

LAGO, Maria Paula. *A face de Saramago*. Porto: Granito, 2000;

LOPES, João Marques. *Biografia – José Saramago*. Lisboa: Guerra & Paz; Pluma, 2009.

RINGEL, Miriam. *Viagem na senda das vozes – a obra e a vida de José Saramago*. Jerusalém: Ed. Carmel, 2009.

SOREL, Andrés. *José Saramago: una mirada triste y lúcida*. Madrid: Algaba, 2007.

*e. Livros de crítica literária*

BARRAL, M. Luís Pereira do. *O que é o “Evangelho segundo Jesus Cristo” de José Saramago?*. Braga: M. L. P. Barral, 1992.

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea*. Cotia, SP: Ateliê, 2006.

BRAGA, Mirian Rodrigues. *A concepção de língua de Saramago: confronto entre o dito e o escrito*.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *Saramago na Universidade*. Porto Alegre: Ed. Universidade; UFRGS, 1999.

FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*. Juiz de Fora: UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003.

\_\_\_\_\_. *A sagrada luxúria de criar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

\_\_\_\_\_. *Ensaio: Saramago, Fernando Pessoa e Eça de Queiroz*. São Paulo: Cone Sul, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARTZ, Adriano. *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O Ano da Morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. São Paulo: Globo, 2004.

WESTPHAL, Bertrand. *Roman & évangile: transposition de l'évangile dans le roman européen contemporain (1945-2000)*. Limoges, France: Pulim, 2002.

*f. Monografias, dissertações e teses*

CARVALHO, Eleutério de. *A saga de Cristo segundo a teomania: a propósito de “O Evangelho segundo Jesus Cristo” de José Saramago — à guisa de carta aberta ao autor — ma non troppo*. Lisboa: E. de Carvalho, 1992.

FLORES, Maria da Conceição C. de M. G. M. *Do mito ao romance: uma leitura de “O Evangelho segundo Jesus Cristo”*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1999. [Dissertação de Mestrado]

GOUVEIA, VANDA MARIA G. F. *O discurso religioso em “O Evangelho segundo Jesus Cristo”*. Funchal, Universidade Católica Portuguesa, 1998. [Dissertação de Mestrado].

JACCOUD, Rafaela V. *O Diabo e Deus em "O Evangelho Segundo Jesus Cristo" de José Saramago*. São Paulo: USP, 1997. [Dissertação de Mestrado]

MADRUGA, Maria da Conceição. *A paixão segundo José Saramago: a paixão do Verbo e o Verbo da paixão*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1993. [Dissertação de Mestrado]

MAIA, Maria Elena Pinheiro. *A vida de Jesus narrada por um evangelista ateu*. Assis, SP: UNESP, 2003. [Tese de doutorado]

MULINACCI, Roberto. *Il discorso religioso nel romanzo saramaghiano*. Firenze: Università degli Studi di Firenze, 1992. [Monografia]

PASQUALE, Daniela di. *Una vita di Gesù: "Il Vangelo secondo Gesù" di José Saramago*. Milano: Università degli Studi di Milano, 2001 [Monografia]

#### g. Outros

ADRADOS, Juan Luis Recio; NUÑEZ, Fernando Jiménez. *Usos y abusos de la religión: la dimensión religiosa fundamentalista en el 11S y 11M a través de la prensa española de referencia*. Madrid: Complutense, 2007.

BLOOM, Harold. *Genius: un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Bogotá: Norma, 2005.

COSTA, Horácio. *Mar abierto: ensayos sobre literatura brasileña, portuguesa e hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

DUQUE, Esteban Roque. *Ensayos sobre la muerte*. Madrid: Encuentro, 2009.

### III. Teoria Literária, Literatura Comparada, Teopoética e outros

#### a. Livros

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARISTÓTELES. *Política*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

ARRUDA FILHO, Raul J. M. de. *Inventando o inimigo: literatura e fraternidade*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008 [Tese de doutorado]

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARCELLOS, José C. *O Drama da Salvação: espaço autobiográfico e experiência cristã em Julien Green*. Juiz de Fora: Subiaco, p. 2008.

\_\_\_\_\_. *Literatura e espiritualidade: uma leitura de Jeunes Anées de Julien Green*. Bauru: EDUSC, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Julio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974

BERGER, Klaus. *As formas literárias do Novo Testamento*. Trad. Fredericus Antonius Stein. São Paulo: Loyola, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *El espacio literário*. Barcelona: Paidós ibérica, 1992.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORTÁZAR, Julio. *Save twilight: selected poems by Julio Cortázar translated by Stephen Kessler*. San Francisco, CA: City Books, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in spite of all: four photographs from Auschwitz*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltenir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. Trad. Natália Nunes e Fernando Tomaz. Lisboa: Cosmos/Martins Fontes, 1977.

FEUERBACH, Ludwig. *The essence of Christianity*. New York: Harper e Row, 1957.

FOUCAULT, Michel. *A orden do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de A. Sampaio. 12ª ed. São Paulo: Loyola, 2005.

\_\_\_\_\_. *¿Qué es un autor?: seguido de Apostillas a ¿Qué es un autor? por Daniel Link*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Ediciones literales; El cuenco de plata, 2010.

\_\_\_\_\_. *Religion and Culture*. Manchester: Manchester Univ. Press, 1999.

FREUD, Sigmund. *Moisés y la religión monoteísta*. Buenos Aires: Losada, 1945.

GÓMEZ, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: EdUSP, 1993.

GOTTWALD, Norman K. *Introdução Socioliterária à Bíblia Hebraica*. Trad. Anacleto Alvarez. São Paulo: Paulinas, 1988.

GRAVER, L.; FEDERMAN, R. (ed.). *Samuel Beckett: the critical heritage*. Abingdon, New York: Routledge, 1997.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Manuel Odorico Mendes. 3 ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

JUNG, C. G. *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Barcelona: Paidós, 2009.

JUNKES, Lauro. *Autoridade e escritura*. Florianópolis: EDUFSC, 1997.

JUNQUEIRO, Guerra. *A velhice do Padre eterno*. Sintra: Europa-América, s/d.

KAFKA, Franz. *A metamorfose e outros contos*. Trad. J. A. Teixeira Aguilar. São Paulo: Europa América, s/d.

KAZANTZAKIS, Nikos. *A última tentação de Cristo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

KLINGER, Daiana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica – Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo,*



Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silvano Santiago. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance: ensaio*. Trad. Teresa Bulhões C. da Fonsca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras: retratos teológico-literários*. São Paulo: Loyola, 1999.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Nacional/ Edusp, 1979.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002.

MACDONALD, Dennis R. *The Homeric Epics and the Gospel of Mark*. New Haven; London: Yale University Press, 2000

MALLARMÉ. *Divagações*. Florianópolis: EDUFSC, 2010.

MANZATTO, Antonio. *Teologia e Literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

MARAVALL, José Antonio. *A cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 1997.

MÁXIMO, Maria Elisa. *Blogs: o eu encena, o eu em rede - Cotidiano, performance e reciprocidade nas redes sócio-técnicas*. Florianópolis: UFSC, 2006. [Tese de Doutorado]

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 27ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo*. Trad. Marcos Fernandes e Maria Cristina de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

OROZCO, Emilio. *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1981.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

RILKE, R. M. *Poemas*. Trad. e Intr.. de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *The Book of hours: prayers to a lowly god*. Evanston, Illinois: Northwestern Univ. Press, 2001.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Oympio, 1958.

SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

\_\_\_\_\_. *Antes do fim: memórias*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. São Paulo: Rocco, 2004.

SCHITTINE, Denise. *Blog: comunicação e escrita íntima na internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 6ª ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

TILLICH, Paul. *Teologia Sistemática*. 5ª edição revista. Trad. Getúlio Bertelli e Geraldo Kondörfer. São Leopoldo: Sinodal, 2005.

\_\_\_\_\_. *The courage to be*. New York: Yale, 1965.

\_\_\_\_\_. *História do Pensamento Cristão*. São Paulo: ASTE, s/d.

VILAS BOAS, Sergio. *Biógrafos & Biografados: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, 1971.

*b. Artigos, capítulos de livros, ensaios, etc.*

ANTELO, Raúl. “O arquivo e a memória” In: *Gragoatá*, n. 22, jul/dez 2006, pp. 43-61.

BARTHES, Roland. “Introduction à l'analyse structurale des récits” . In: *Communications*, n. 8, 1966, pp. 1-27.

\_\_\_\_\_. “A morte do autor” In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.

\_\_\_\_\_. “Proust e os nomes” In: *O grau zero da escrita: seguido de Novos Ensaios Críticos*. Trad. Mario Laranjeira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 143-160.

BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”. In: *Magia e Técnica. Arte e política: Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORDIEU, P. “A ilusão biográfica” In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, pp. 183-191.

BORGES, Jorge Luis. “Borges y yo” In: *O fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 54-55

CANDIDO, Antonio. “A Personagem do Romance” In: CANDIDO, Antonio *et alli*. *A personagem de ficção*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARDOSO, Marília Rothier. “Retorno à biografia” In: OLINTO, H. K.; SCHOLHAMMER, K. E. (orgs.). *Literatura e Mídia*. São Paulo: PUC, 2002, pp. 113-141.

CARVALHAL, Tânia F. “Intertextualidade: a migração de um conceito” In: *VIA ATLÂNTICA*, n. 9 JUN/2006, pp. 125-136.

\_\_\_\_\_. “Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar” In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 1. Niterói, RJ: Rocco, 1991, pp. 9-21.

CORTÁZAR, Julio. “Axolotl” In: *Final del juego*. 2 ed. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007, pp. 161-168.

DE SOUZA, Pedro. “Foucault com Beckett: performances vocais” In: DE SOUZA, Pedro; GOMES, Daniel de Oliveira. *Foucault com outros nomes: lugares de enunciação*. Ponta Grossa: UEPG, 2009, pp. 187 – 196.

DUTHUIT, Georges. “Representação da morte” In: *Boletim de Pesquisa – NELIC*, v. 9, n. 14, 2009.

FERRAZ, S. “Teopoética: os estudos literários sobre Deus” In: FERRAZ, S. (org.). *No princípio era Deus e Ele se fez poesia*. Rio Branco: EDUFAC, 2008, pp. 19-31.

FEUERBACH, Ludwig. “Religion as illusion” In: HICK, John (ed.). *Classical and contemporary readings in the philosophy of religion*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1964, pp. 175-189.

KANT, Immanuel Kant. “God and Immortality as Postulates of Practical Reason” In: HICK, John (ed.). *Classical and contemporary readings in*

*the philosophy of religion*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1964, pp. 166-174..

LEVI, Giovanni. “Usos da biografia” In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, pp. 167-182.

MAGALHÃES, Antonio C. de M. “Notas introdutórias sobre teologia e literatura” In: MAGALHÃES, A. C. M *et alli*. *Teologia e literatura*. São Bernardo do Campo: Umesp, 1997.

\_\_\_\_\_. “Teologia e literatura: aproximações pela antropologia” In: *Primer Coloquio Internacional Alalite*, Rio de Janeiro, pp. 1-13, 2007. Disponível em <http://www.alalite.org/files/rio2007/docs/manzatto.pdf>. Último acesso em 25/09/2010.

MATIAS, Marcello Duarte. “Autobiografias e diários” In: *Colóquio/Letras*, 143/144, pp. 41- 62, Jan., 1997.

MEDEIROS, Sérgio. “Entre gêmeos desiguais” In: *Cronópios*, 20/11/2008. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=3666>. Último acesso em 02/05/2010.

RAMOS, Tânia Regina de Oliveira. “Narrativas de si: lugares da memória” In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 4, n. 2, pp. 155-165, jul./dez. 2008

REGINO, Sueli Maria de Oliveira. “Enunciado e enunciação no texto secundário da obra dramática” In: *Aletria*, n.7, 2000, pp. 293-299.

REMAK, Henry H. H. “Comparative Literature, Its Definition and Function” In: STALKNECHT, Newton P.; FRENZ, Horst (ed.). *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1961, pp. 3-37.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e Personagem” In: CANDIDO, Antonio *et alli*. *A personagem de ficção*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

s/autor. "From ashcans, a Nobel Prize" In: *Life*, 7/11/1969, vol. 67, n. 19, pp. 93-94.

SANDNES, K. O. "Imitatio Homeri? An appraisal of Dennis Macdonald's 'mimesis criticism'" In: *Journal of Biblical Literature*, v. 124, n. 4, , 2005, pp. 715-732

SELMS. A. van. "Azazel" In: DOUGLAS, J. D. *O Novo Dicionário da Bíblia*. São Paulo: Vida Nova, 1995, p. 174.

VOGEL, Daise Ingmar. "Escritores em entrevista: co-autoria e disseminação" In: *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Vol.II, n. 2, 2º Semestre de 2005, pp. 123-131.

WOLFF, Günther W. "13º Domingo após a trindade: Gênesis 4.1-16" In: *Proclamar Liberdade: auxílios homiléticos*, v. VII, São Leopoldo: Sinodal, 1981, pp. 203-209.